Un ruido secreto.
El arte en la era póstuma de la cultura

José Luis Brea

Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura.
José Luis Brea

Redactado 1992-95

Primera edición como libro impreso, 1996
Editorial Mestizo A.C., Murcia. Colección Palabras de arte
ISBN 84-89356-04-1

INDICE

UN RUIDO SECRETO.
EL ARTE EN LA ERA PÓSTUMA DE LA CULTURA.

> "No es impensable que la humanidad, no necesitada ya de una cultura inmanente y cerrada sobre sí misma, una vez que ésta ya se ha realizado, amenace hoy con una falsa destrucción de la cultura, camino hacia la barbarie. La frase "*il faut continnuer*", el final de *L'innommable*, nos ofrece la antinomia de que el arte aparece externamente imposible, mientras que tiene que continuar inmanentemente. Es nueva esa cualidad por la que el arte se incorpora a su propio ocaso; crítica del espíritu dominante, el arte es el espíritu que puede volverse contra sí mismo"[1].

En 1916, Marcel Duchamp construyó un enigmático objeto a menudo clasificado como "*readymade asistido*". No se parece demasiado a otros *readymades*: no parte de un simple objeto encontrado, y tampoco parece carecer de la intencionalidad artística que, según el propio Duchamp, debía un *readymade* excluir. Al contrario, es una obra escrupulosamente elaborada y compleja -sobre todo para tratarse de un *readymade*.

Tampoco la forma en que en él aparece el lenguaje es la habitual en Duchamp. Una lectura fonética de la escritura -un cierto cambio de régimen en la relación con lo lingüístico- suele entregar su fruto, como en LHOOQ. En "un ruido secreto", sin embargo, toda tentativa de leer, por más que imagine el texto dependiente de alguna economía visual, fracasa.

Todo parece indicar que la intención de Duchamp era, precisamente, entregarnos un texto ilegible. Cito sus propias palabras: "en las placas de latón escribí tres frases en las que faltaban letras de vez en cuando, como en un rótulo de neón cuando una de las letras no está iluminada y hace que la palabra sea ilegible".

En todo caso, estas tres frases son difícilmente descifrables -pese a que en algún lugar el propio Duchamp dejó escrito que "su reconstrucción era un juego enormemente sencillo". En una reconstrucción hipotética de la frase que aparece en la placa inferior, el texto podría decir "*Peggy decides debarraser les deserts fournisent as however corresponds*". La frase mezcla a

[1] Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980, p. 415.

partes iguales francés e inglés, y su traducción aproximada, desde luego forzada en varios puntos para lograr un cierto grado de sentido, podría ser "Peggy decide arrasar los desiertos amueblados como sin embargo corresponde". En cuanto a lo que puede leerse en la placa superior, debo confesar que he fracasado siempre al intentar su reconstrucción.

La posición normal del objeto en exposición, además, dificulta su lectura, incluso su experiencia completa. Normalmente, y hay una lógica museística que no voy a discutir ahora, "un ruido secreto" se exhibe dentro de una vitrina, y en ningún caso al espectador le está permitido tocarlo. Ello impide voltearlo -y por tanto tener acceso visual a la placa situada en la parte inferior, que normalmente por tanto no puede "leerse", no podría leerse ni aún en el caso de que fuera legible.

Hay algo todavía más importante en relación con la situación museística que, normalmente, media la experiencia posible de este objeto. La prohibición de tocarlo, que la restricción museística impone, impide percibir el sonido que produce un objeto escondido en el interior del ovillo, que lógicamente sólo suena al ser agitado. La misma razón de ser del título parece quedar así negada. El ruido secreto es un ruido que no llega casi nunca a producirse -al menos no para el espectador normal. La posibilidad de conjeturar cuál es el objeto que origina el ruido se desvanece. A este respecto además no hay pistas. En algún lugar, Duchamp sugiere que "podría ser un diamante o una moneda", pero que ni él mismo lo sabe ni podrá saberlo nunca. En efecto, y como es bien sabido, fue su amigo Walter Arensberg quien introdujo, a petición de Marcel, el objeto. No parece sino que la intención de Duchamp fuera enfatizar precisamente el carácter indescifrable y secreto del objeto -no sólo del objeto interior, origen remoto del "ruido secreto", sino también del propio objeto en su conjunto, del *readymade* mismo.

Manejemos una hipótesis. "Un ruido secreto" funciona como una máquina construida con la finalidad de producir el secreto en su interior, de producirse a sí mismo precisamente como enigma. Su título apunta así a nombrar esta misma condición -de máquina célibe que se autoproduce como máquina-enigma, como dispositivo productor de secreto, de un sonido secreto, de un sentido secreto.

¿Podría entonces resolverse alguna vez su enigma? ¿Contribuiría a ello la autorización a abrir las placas de latón y contemplar el objeto interior -incluso el que Duchamp hubiera dejado escrito en alguno de sus muchos cuadernos la "solución" al desciframiento de las frases grabadas en las placas?

Evidentemente, no. Sólo en una dirección puede buscarse un reposo a la tensión interpretativa que esta maquinita pone en juego: sospechando que ella nos habla de la naturaleza misma del enigma, del secreto. Éste sólo existe como una producción cómplice, que se escribe en nuestro interrogar. Sin el acercarse del espectador que toma y activa la máquina -el enigma y el secreto sólo están como algo que nunca puede definitivamente excluirse. Pero, tal vez el verdadero secreto puesto en juego se refiere tan sólo a aquello de

que Duchamp quería en realidad hablarnos al construir esta pequeña maquinita latosa y ronroneante. ¿Qué podía ser ello?

Volveremos sobre esta pregunta, más adelante.

#

"He olvidado mi paraguas". En algún momento de su vida, Nietzsche escribió en algún papel esta frase. Naturalmente, no podemos saber por qué, y lo más sensato habría sido pensar que no había ninguna intención segunda en ello. Seguramente, en efecto, Nietzsche se había olvidado algún paraguas en algún lugar, y simplemente lo escribió en un papelito para acordarse de recuperarlo. Se olvidó de un objeto y, sencillamente, recurrió a la escritura para resolver aquel olvido. La escritura nunca le entregaría el objeto que olvidó -pero sí le impediría olvidarse, ya por segunda vez, de intentar recuperarlo. A un olvido en el orden del acontecimiento, la escritura responde como un recordatorio en el de la representación, en el del pensamiento -para impedir precisamente que el olvido se desplace y repita en este segundo orden y desde él nuevamente en el de lo real. No parece que en principio debiera haber más misterio en la frase, ni tiene sentido pensar que ella albergara intenciones de significación segunda.

Sin embargo, el escrupuloso celo investigador de los editores de Nietzsche les llevó a incluir ese texto como uno más de sus escritos, como un pensamiento o aforismo más. Así, en efecto, aparece recogido y publicado entre sus obras completas. Una vez puesto allí, la máquina interpretativa se pone en marcha: ¿qué quiere decirnos Nietzsche con este pensamiento? ¿qué significa, en boca o en letra de Nietzsche, esta afirmación de que "ha olvidado su paraguas"?

Aunque pueda resultar extraño, existe ya una amplia literatura sobre el tema. Hay quien, Sara Kofman por ejemplo, ha sugerido, siguiendo un método de interpretación contextual, que el aforismo debe leerse en relación con algunos otros en que Nietzsche habla de "paraguas, paratruenos y pararrayos" -y aún con aquél célebre de "nosotros los incomprensibles -pues habitamos siempre más cerca del rayo". Lo cierto es que uno de los más bellos textos que se han escrito nunca sobre Nietzsche, el *Espolones* de Jacques Derrida, se ha fijado precisamente en este escrito -y sobre todo en el problema que frente a él se ha suscitado: el problema de la interpretación y de la escritura.

La sugerencia de Derrida, y tiene esto que ver con la hipótesis que he empezado a sugerir en relación con "un ruido secreto", es que este aforismo funciona perfectamente como una pequeña máquina de producción de secreto, una máquina que se autoproduce como enigma.

"El escrito es legible, perfectamente legible" -escribe Derrida. Pero su significado verdadero "puede permanecer secreto para siempre, y no porque guarde un secreto, sino porque siempre puede no haberlo y simular una verdad oculta entre sus pliegues". La

brillante sugerencia derridiana consiste en proponernos que la escritura de Nietzsche es siempre una escritura de este tipo, una escritura que se constituye precisamente desde la certidumbre de que es imposible fijar el significado -incluso el de la frase más simple y cotidiana- porque toda escritura es infinitamente interpretable -es huella de un olvido irrecuperable que jamás podríamos dejar atrás.

"He olvidado mi paraguas" vendría a decir precisamente entonces la falta de garantías con que, en realidad, habitamos el lenguaje, el discurso, la escritura. Lo que ella nos entrega es huella y resto de un olvido -pero nada en ella podría devolvernos el objeto perdido, la verdad de su significado: él permanece oculto entre los pliegues de una lógica que sólo nos entrega el lenguaje como una máquina que se autoproduce como enigma. Lo que toda escritura nos entrega es, ineluctablemente, un "ruido secreto" -la huella de una hipotética "intención de significancia" que nunca nos sería dado descifrar.

#

Volvamos por un momento, entonces, a "un ruido secreto" -y a la pregunta que habíamos dejado en el aire. La pregunta por el "qué" que Duchamp "había querido decir", por lo que ahora hemos llamado su "intención de significancia", asociada a la presencia de una escritura como huella, como rastro. ¿Qué es lo que el pequeño excurso que nos ha llevado desde el ruido duchampiano hasta el paraguas de Nietzsche puede habernos mostrado? Que esa presencia de una "intención de significancia" no debe ser atribuida a un "autor", no se refiere en realidad a lo que Duchamp quería decir o Nietzsche quería decir: sino al efecto que induce la inscripción de esas pequeñas máquinas -aforismo o *readymade*- en un espacio de circulación pública. Allí puestas, nada limita el abismo de las interpretaciones posibles -ni aún la "intención" presuntamente originaria del autor. La fuerza de significancia del pequeño dispositivo -aforismo o *readymade*- es independiente de su relación con algún "sujeto supuesto saber": y el hecho de que el propio Duchamp acudiera a la mano de un tercero apunta precisamente a esa idea. "No vengan a preguntarme a mí" -parece estar insinuando. La exposición del sentido de una obra no está limitada al privilegio de la interpretación que sobre ella pudiera ofrecer -ni siquiera su propio autor. "Un ruido secreto" es el secreto ruido que toda obra segrega: pero éste no depende sino de con qué otro dispositivo la obra se ensamble, haga máquina. Sin espectador que la agite, en efecto, no hay obra.

Pero también el espectador que la observa muda a través de la vitrina puede "escuchar" su sordo ruido. Es el ruido que produce el objeto secreto que el espectador sabe -aun cuando no pueda escucharlo- que está en su interior: es el ruido de la cultura que abarca a ambos, obra y espectador, introduciendo infinitas veces el enigmático objeto dentro del ovillo -y su ruido, sordo y secreto, en el pensamiento de quienes lo observamos. Un ruido que se dice sin estar ahí, desde una ausencia de la que lo que vemos no es sino puro eco, huella, apenas muda marca.

Nada suspende ese ruido interminable: la ilusión del desciframiento definitivo, de la posesión de su verdad, no nos es ya propia.

#

Mucha gente piensa que el conceptualismo de los años 70 marcó un corte radical con la tradición y la historia de las artes visuales. Personalmente, en cambio, creo que ese corte fue más aparente que profundo, y que si bien hizo ascender a la corteza de una consciencia de época muchos de los mecanismos que dominaban la producción social de lo artístico, todos estos mecanismos eran ya operativos y eficientes desde mucho tiempo antes -tal vez incluso desde el momento en que el concepto mismo de arte pudo ser aplicable a alguna actividad específica.

Pondré un ejemplo: el de Joseph Kosuth, cuando -desde el desafiante planteamiento programático del conceptualismo lingüístico, y tras aseverar, presa de una fe analítica que hubiera hecho palidecer al mismo Wittgenstein, que la única forma legítima de seguir haciendo arte era hacer análisis del lenguaje de las propias obras de arte- aseguraba que la mayoría de las mejores obras de su tiempo eran puras afirmaciones tautológicas de que ellas eran obras de arte. No se trata de quitarle la razón: es muy posible que la mierda de artista de Piero Manzoni, la escultura viva de Gilbert & George, las proposiciones escritas de Lawrence Wiener o los paseos de Hamish Fulton, estuvieran diciendo por encima de todo y básicamente lo que Kosuth sugiere: "soy una obra de arte". "Yo también soy una obra de arte".

Seguramente, la negación de los límites de definición de la condición de obra de arte recibidos y su ampliación es un impulso intrínseco al trabajo creador: y parece evidente que el situarse más allá de ellos no puede lograrse plenamente sino afirmando que lo que se hace "un paso más allá" sigue siendo, ello también, arte. No pretendo entonces quitarle la razón a Kosuth, pues parece evidente que en efecto las mejores obras de su tiempo, y aún del nuestro, ejercían a nivel analítico su autoafirmación -e incluso, como veremos, que ésta poseía una índole negativa. Pero sí sugiero que ello en modo alguno suponía un corte real con respecto a toda la historia y la tradición de la disciplina. Dicho de otra forma: no aparece el gesto autorreferencial de la obra de arte con el conceptualismo lingüístico -al contrario, ese ser la obra también metáfora de sí misma, alegoría de su propia condición, es una constante en toda la tradición. Piénsese, por ejemplo, en Las Meninas. Sin duda, esa obra tiene algo de metáfora de sí misma, de alegoría de su propia condición. Ella, como mostró Michel Foucault en el análisis que le dedicó como primer capítulo de *Las Palabras y las Cosas*, es justamente la exposición del propio espacio de la representación que la hace posible.

#

Toda obra de arte maestra -y en realidad es sólo por ello que cumple precisamente llamarla maestra- es también una metáfora de sí misma, una alegoría de su propia condición, un espejo tendido en el espacio de la representación que permite observar en ese lugar ciego las formas de estructurarse las lógicas del pensamiento y la visión, las del conocer y el experimentar. Para utilizar la expresión de Paul de Man, y a falta de mejor descriptor para la forma de experiencia que es propia de lo artístico, lo diré con una fórmula bien memorizable: que toda obra de arte maestra es, también, una alegoría de la lectura -de la que le concierne a sí misma como obra, pero también y por extensión de la que es posible en relación con toda otra obra en función de cada disposición epocal de los órdenes discursivos.

#

Me gustaría entrar ahora a analizar qué entiendo por una “era póstuma de la cultura”, ya que es ello lo que reza en el subtítulo de este texto. Para empezar, quisiera advertir algo que me parece fundamental: no hay tono apocalíptico o pesimista alguno en la adopción del término “póstumo”, sino, todo lo contrario, la tentativa de apuntar a un territorio que se abriría justo un punto más allá de un orden cultural que se autocomplace en la experiencia de su propia moribundia, que lleva ya demasiado tiempo haciéndolo.

Que los muertos entierren a los muertos. Sólo para quien resulte inimaginable un orden otro, esta afirmación póstuma de la cultura puede resultar apocalíptica o aún negativa. Para nosotros, brilla con temperatura auroral: aquella misma que encendía la bandera de Nieztsche cuando afirmaba “nosotros los póstumos” ...

#

La naturaleza de la cultura -y esa expresión es casi un oxímoron- es problemática, antinómica. Una larga tradición, que desde el Lukács joven a la escuela de Frankfurt es compartida por toda una tradición de análisis crítico de la cultura, señala desde hace tiempo ese carácter contradictorio. Para Lukács, por ejemplo, sólo la cultura nos permite imaginar un mundo mejor, transformado. En ella se enuncia entonces una promesa de felicidad, de libertad -pero es la propia cultura la que se encarga de frustrarla, de hacerla inviable. En efecto, es la misma cultura -a través de su plasmación en las formaciones objetivas del espíritu, cuya institucionalización determina la estructuración efectiva de los mundos de vida- la que delimita y limita nuestras posibilidades de actuar, la que por encima del mundo de la libertad que nos empuja a soñar impone también a nuestro propio actuar el orden en el que fracasa y se suspende ese sueño: el orden de la necesidad, el principio de realidad. Es también de esto de lo que Freud habla cuando emplea la expresión “malestar en la cultura”, es seguramente de algo muy parecido de lo que hablan Adorno y Horkheimer cuando

desarrollan su análisis de la dialéctica de la ilustración -y era de eso también de lo que, con unos u otros matices, hablaba Thomas Mann al oponer los conceptos de civilización y cultura.

A la postre, se trata de evidenciar que en el seno de un programa concebido para hacer pensable un progreso emancipatorio se esconde larvado un dispositivo que determina la inviabilidad de ese mismo proceso. Es eso lo que, justamente, significa la expresión que refiere "el carácter antinómico de la cultura".

Al hablar por nuestra parte, y ahora, de "era póstuma de la cultura" estamos intentando nombrar un momento, una tensión epocal, en que esa dialéctica se ha roto, venciéndose en una sola dirección: utilizando los términos de Thomas Mann, diríamos que hablar de "era póstuma de la cultura" representa reconocer que en el momento actual el impulso "civilizatorio" ha desplazado al cultural, lo ha aparcado en la vía de servicio, por así decir. Si quisiéramos referirnos a la condición antinómica de la cultura señalada por Lukács, tendríamos que decir que lo propio del momento actual es que en él la dinámica de la cultura ha basculado de pleno en una sola de sus orientaciones -y por desgracia no aquella que nos empujaba a soñar, a pensar un tiempo de emancipación para el hombre y otros órdenes posibles para la experiencia; sino aquella que congelando los ordenamientos posibles del pensamiento en sus objetivaciones institucionalizadas, es justamente la que bloquea e impide realizar esos sueños, ese pensamiento de otras formas posibles de darse para nosotros la experiencia.

Por "era póstuma de la cultura" entiendo entonces el momento y la condición sociohistórica en que el sistema de respuestas y organización de las formas de vida que sostiene el orden de los discursos y prácticas significantes que llamábamos cultura ha perdido la capacidad de producir "representaciones del mundo" -también formas de descripción de la experiencia de sus usuarios, e incluso programas de actuación y transformación de los mundos de vida- que puedan recibir la adhesión fiduciaria del universo de los sujetos usuarios de tales discursos y prácticas significantes.

#

No pretendo hacer aquí un análisis exhaustivo de las causas de ese proceso, sino simplemente situar, mediante un par de claves y referencias, el momento epocal de una tensión que afecta a la esfera general de la cultura. Al fin y al cabo, lo que nos interesa es, en última instancia, situar el lugar del arte en relación a ese momento de la cultura que es el nuestro particular -y fijar las señas de su forzoso desplazamiento, correlativo al que ha tenido lugar en la esfera de la cultura.

Señalo en telegrama, pues, las dos causas que han sentenciado ese basculamiento de la lógica antinómica de la cultura en uno sólo de los extremos que sostienen su dialéctica.

La primera de ellas: el deterioro progresivo de la credibilidad de la cúpula mayor que articulaba el sistema moderno de discursos y prácticas, de mitos y ritos -la crisis sin reemplazo de lo que ha sido llamado los “grandes relatos” de la modernidad, arquitectura máxima de nuestro proyecto de cultura.

Segunda: la implantación progresiva de modelos vertiginosos de distribución de las producciones culturales -debida a la expansión de las nuevas tecnologías comunicativas- que difícilmente consienten la persistencia de un proyecto de cultura concebido para una economía “lenta” de su distribución social.

El resultado: que las viejas promesas de la *Kultur*, de la cultura occidental, se vienen revelando cada vez más incapaces de ofrecer respuestas a las nuevas situaciones a las que han de enfrentarse -en todos los terrenos: desde el económico o el científico-especulativo hasta el político, el ético, o la totalidad misma de la esfera del derecho-. Como ciudadanos de un tiempo nuevo, nos enfrentamos al mundo carentes de ese aparato de organización de respuestas que llamamos cultura -dado que la heredada muestra cada vez mayores insuficiencias y no ha surgido aún la que podríamos denominar, siguiendo ahora a Kuhn, un paradigma de recambio.

#

Intentaré ser igual de esquemático al analizar el efecto que esta transformación de la esfera de la cultura -su transformación en mero apéndice de la industria de entretenimiento allí donde no se constituye estrictamente como sostén de un orden civilizatorio institucionalizado- tiene sobre el sistema de lo artístico, y más en concreto sobre la problemática que se refiere a la creación misma.

Avanzando una fórmula sucinta, diría que el efecto es el siguiente: difuminar cualquier horizonte de esperanza a la resolución de las tensiones programáticas que constituían al arte en el contexto antinómico definido en el horizonte moderno. Suspenso ese horizonte, la tensión a que queda sometido el arte está definida por dos polos: el que le atrae a constituirse dócilmente en apéndice de la industria del entretenimiento, sometida a los requerimientos del contemporáneo devenir massmediático de toda la esfera de la cultura, y el que le atrae a perseverar en un orden de aspiraciones antinómicas cuya resolubilidad se ha vuelto, en todo caso, imposible.

Con tiralíneas de nuevo, voy a intentar trazar el esquema de esa irresolubilidad en cuanto a tres ejes, a mi modo de ver los principales que definen la situación de hallazgos heredada legítima y aún obligadamente por el arte actual: me refiero a la lógica de la relación arte/vida, a la dialéctica de autonegación de la apariencia estética y, finalmente, a la aporética definición de la misma economía de la representación de lo artístico.

#

Podemos en efecto reconocer la condición antinómica de lo artístico tal y como éste es diseñado en el orden de la experiencia moderna en lo que se refiere al problema de la relación arte/vida. Es sabido que la disolución del arte en la vida se aparece como horizonte programático para lo moderno -y ello en cuantas formas de esa relación queramos tematizar. Por ejemplo, en cuanto a la existencia separada de lo artístico tomado como institución: se quiere el derrumbe de las paredes del museo, la continuidad sin fronteras del topos social de lo artístico; su invasión ilimitada del espacio de vida cotidiana.

Por ejemplo, también, en cuanto a la existencia separada de lo artístico en el espacio de la división del trabajo y de la actividad social: se querría imaginar un concepto de lo artístico que pudiera abarcar a toda actividad humana y que no fuera privilegio de un gremio específico; se querría que lo artístico perteneciera al dominio de todo sujeto de conocimiento, cumplida por éste una reapropiación de la totalidad plena de su experiencia.

#

Finalmente, y por dar un tercer ejemplo, en cuanto a la existencia separada de lo artístico respecto al sistema general de los objetos o las imágenes. El permanente juego de aproximación indiferenciada a esos universos -el sistema de los objetos, el sistema de las imágenes- evidencia que el horizonte de disolución de la esfera de lo artístico como esfera separada de la de los mundos de vida (constituidos ellos mismos como efectivos sistemas de objetos e imágenes) constituye un polo de permanente atracción para la investigación de los lenguajes de las vanguardias.

El momento contemporáneo, en el que se revela lo irresoluble de esa aporía constitutiva, se produce en cuanto a la intuición definitiva de que la frontera que separa arte de vida es sólo una distancia imaginaria, imposible de situar. La contemporánea estetización difusa de los mundos de vida -debida precisamente a la expansión imparable de las industrias iconológicas y los mass media- ha consagrado, como un hecho difuso, la pretendida disolución del arte en la vida. Pero pronto se descubre que, de una manera trágicamente difícil de resolver, en ella no se ha cumplido ninguno de los objetivos asociados: ni se ha transformado el mundo de vida de manera que propicie el aumento del grado global de emancipación de la humanidad, ni se ha asegurado una intensificación real de las formas de vida, ni se ha producido la pretendida reapropiación por el sujeto de la totalidad de su experiencia. Dicho de otra manera: el cumplimiento de ese horizonte programático se ha producido desposeído de carácter revolucionario, de un modo dramáticamente banal.

El problema reside entonces en que ni puede abandonarse ese horizonte programático de disolución de las fronteras arte/vida -porque es su postulación la que define el mismo concepto contemporáneo de arte- ni puede avanzarse hacia ningún “más allá” sobre él. El arte

reciente permanece en ese filo sólo gracias al desarrollo de un alto grado de cinismo. Su estrategia consiste en simular que aún existe esa distancia por vencer, esa frontera por derrumbar, y en efectuar el gesto que, imaginariamente, supone todavía su superación. Pero, obviamente, sólo puede ser una superación simulada.

#

También en cuanto a la dialéctica de autonegación de la apariencia estética el sistema contemporáneo del arte ha llegado a un punto crítico. Tanto la "expansión del campo" escultórico o la "concepción ampliada" beuysiana, como el proceso de "desmaterialización" de la obra y su culminación en el momento analítico del conceptualismo lingüístico, señalaron el límite de la tensión autonegadora del arte, cuyo sistema alcanzó entonces su máximo de deterritorialización.

Algunas de las más lúcidas elaboraciones de comienzo de los años ochenta se esforzaron en hacer pensable un punto de inflexión, de reversión en esta dialéctica de la autonegación, por el que un "retorno a la disciplina", un retorno a la pintura por ejemplo, no supusiera a la vez un "retorno al orden". La rápida caída en el formalismo y en las tendencias a la restauración de las estéticas del genio más reaccionarias demostraron la fragilidad de esta tentativa. El filo que separaba esa última "vuelta de tuerca" de convertirse en un mero paso atrás era demasiado leve. Y la negación de la negación vanguardista difícilmente podía convertirse en otra cosa que pura afirmación conservadurista. El rastro de autonegación kitsch que queda en el tratamiento sucio del neoexpresionismo o la transvanguardia, o en la contención melancólica de la revisión apropiacionista de las geometrías, es tan ligero -y, por así decir, está tan regulado- que su poder negativo frente a la academización del recurso autonegador de la vanguardia es, inevitablemente, flor de un día.

Así las cosas, no queda sino asumir que esa dialéctica ha tocado fondo y que la academización -y consiguiente depotenciación- del gesto autonegador de la vanguardia se instala, como cumplido, también en un orden simulatorio: la autonegación de la apariencia es apenas un efecto, una apariencia a su vez, un gesto requerido. Nuevamente, el problema es que ni puede avanzarse sobre el horizonte programático definido por esta dialéctica -ni puede tampoco renegarse de él, sin que ello suponga un puro retorno reaccionario a las formas conservaduristas del academicismo.

#

Tercer eje en el que podemos encontrar el sistema del arte estancado en una tensión irresoluble: su economía de la representación. Parece como si el arte contemporáneo hubiera hecho definitivamente suyo el programa contenido en la célebre provocación nietzscheana que aseguraba: "tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad". En su estela, la

ideología estética que impregna la filosofía del arte desde comienzos de siglo viene tendiendo a resolverse sólo en la forma de una inversión negativa. A saber: manteniendo la revaluación del valor cognoscitivo de la experiencia de lo artístico, pero proyectando éste en un orden no fijable ni estabilizado, imposible de poner al servicio de lo que Adorno denunciaba como "loca ilusión de la verdad". Abandonada ella, el valor cognoscitivo del arte se vincula precisamente a su fuerza de resistencia contra tal ilusión. Lo artístico se constituye entonces en el orden de una grammatología, ese campo movedizo que, según Derrida, "abarcaría a todos aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logocéntrica o de la "metafísica de la presencia" occidental". Y su potencial específico se desplegaría como eficacia para resistir a la pretensión de someter la producción del sentido a los regímenes de cualquier economía estable.

Al igual que la escritura -concebida no ya como sistema suplementario del habla, sino precisamente como la instancia que desplaza la totalidad del espacio de la representación a un lugar en que la ilusión de la presencia plena del sentido ligada a la experiencia del habla se desvanece y dispersa infinitamente- lo artístico irrumpe en el espacio de la significancia desbaratando todo régimen estable, para mostrar que la producción de sentido es proceso sujeto a una economía transformacional inagotable. Al igual que la escritura, la producción artística se revela entonces puro envío, potencia de significancia que sólo se irá actualizando a lo largo de un proceso inagotable de sucesivas lecturas. Y su potencia de resistencia a la economía logocéntrica de la representación -que todavía pretendería leer la obra como símbolo, "presencia real" y plena del sentido- dependerá entonces de su incorporación de un dispositivo que haga transparente su propia ilegibilidad radical.

Este dispositivo deberá entonces producir un efecto de suspensión de la representación. Efecto que sólo podrá en última instancia darse como tal "efecto", como pura "simulación de suspensión", como suspensión provisoria -y no como auténtica clausura: dado que, en efecto, y con palabras del propio Derrida, "una vez comenzada la representación, su clausura es precisamente lo impensable".

#

Indudablemente, esta tensión de suspensión de la representación -aproximación al grado cero de la significancia, a la materialidad absoluta del grafo- constituye un polo más de permanente atracción para la investigación de los lenguajes de las vanguardias. Pero una vez más su realizabilidad es aporética, irresoluble: la suspensión de la enunciación no puede enunciarse, la clausura de la representación no puede representarse.

Entre su constituirse como "alegoría de la ilegibilidad" radical y su darse a leer como tal, nuevamente, se abre una distancia insuperable y crítica: la misma que separa la extrema mudez de la obra, tomada en su rala materialidad, de su condición pletórica de potencialidad significante. Oscilando a uno y otro borde de esa distancia infraleve, la obra promueve un

movimiento de simultánea ceguera y visión, de opacidad y transparencia, de ilegibilidad y lectura -que destila su específico rango "artístico". Es precisamente por este no darse pleno, cerrado, como entrega cumplida de sentido, por lo que la obra pertenece al orden de lo que resiste a la economía logocéntrica de la representación -y, por ende, por lo que el arte place, por lo que surte un plús de gozo.

Ese plús que justamente se constituye en la aprehensión instantánea y desvaneciente de la lógica por la que su experiencia es necesariamente ciega a la luz que ella misma emite.

#

La transformación contemporánea de la industria de la cultura apunta a la conversión de ésta en un puro apéndice de la del entretenimiento, sometido a la lógica del espectáculo. La definición telemática de los medios de reproducción técnica y de distribución social del conocimiento artístico sentencian como inexorable la modificación epocal que desplaza la experiencia de lo artístico al seno de los mass media. Su asentamiento en este lugar sentenciaría su propio devenir póstumo -y, por así decir, su secuestro y conversión en dispositivo depotenciado para ejercer cualquier grado de presión o resistencia contra la estabilización institucionalizada de los órdenes del discurso que articulan los modos de organización de los mundos de vida. Que es preciso oponer una firme resitencia a este desplazarse de lo artístico al seno de una industria de masas se nos aparece entonces seguro -tan seguro como que ello supone resistir a la presión del imperante populismo estético.

Bajo esa presión populista, el abandono del territorio problemático definido por los hallazgos recientes de la investigación de las vanguardias se aparece tentador. Por contra, pensamos que es preciso perseverar en la exploración de los límites allí definidos, y que buena parte del arte actual más interesante se mantiene en ello.

La aproximación a lo experiencial de la vida del individuo, de su cuerpo y su memoria, de su existir cotidiano; la confrontación problemática de la experiencia de lo público, por contra, tal y como aparece regulado en su definición mediática; la experiencia crítica de la definición de la propia identidad cultural en su relación con los imaginarios colectivos -definidos por el género, la etnia o las creencias de los grupos culturales; la confrontación del destino massmediático en la exploración de las posibilidades que la propia utilización de la técnica conlleva, tanto de cara a la emergencia de nuevas formas artísticas como de nuevos modelos de microcomunicación; .. todos ellos nos parecen desarrollos tremendamente positivos del momento actual de la investigación artística -y el fruto de esa perseverancia en el horizonte problemático heredado de la tradición vanguardista.

En el contexto actual de pérdida de todo poder simbólico que aqueja a la cultura, es más preciso que nunca que el arte ejerza aquella función antinómica en relación a la esfera de la cultura, que siga ejerciendo su presión negativa, deconstructiva, sobre el mismo paradigma

que le da forma, que persevere en la exploración de las lindes problemáticas que a la propia experiencia creadora de lenguajes le ha sido otorgada como legado de una experiencia radical.

Que se mantenga en la exploración de la tensión problemática que quiere la disolución del arte en vida -aún conociendo cómo esa tensión se ha vuelto todavía más irresoluble por obra de la estetización de lo cotidiano inducida por el media y la expansión de las industrias icónicas. Que se mantenga con la voluntad de explorar de la tensión problemática que quiere la autonegación de la apariencia estética -aún conociendo cómo esa tensión se ha escolastizado, degenerando ella misma en una tradición. Y sobre todo, que se mantenga en la exploración de esa tensión que hace que el arte, operando como radical alegoría de la ilegibilidad -como puesta en juego de un indescifrable ruido secreto-, logre posicionar un intempestivo testigo de cargo justo en el lugar mismo en que se le convocaba a, como testigo de la defensa, avalar la economía de la representación en que se asienta el modo generalizado de organización de los mundos de vida que llamamos capitalismo.

#

Bien es cierto que todo ello sitúa el valor ético de lo artístico en un horizonte inseguro, muy difícil de evaluar. Cuanto más el arte insista en apostar por la superación de la frontera arte/vida -resistiéndose a reconocer esa superación como ya cumplida salvo en formas falseadas- menos complaciente será con el orden del discurso ideológico que define su lugar contemporáneo en el seno de la institución-Arte. Cuanto más apueste por llevar a su límite la dialéctica autonegadora de su apariencia estética -sin prestarse a jugar su juego simulado ni siquiera en el asentamiento de la forma academizada de la vanguardia- menos entrada a la industria por él regulada encontrará, lo que a reverso le restará toda eficacia para ejercer, desde dentro, tal autonegación. Cuanto más, por último, insista en poner en evidencia su propia condición de ilegibilidad radical -cuanto más fuerce a la mirada a reconocer que la lógica del sentido se apega a su superficie sólo como un puro suplemento, como el puro efecto de su circulación pública-; cuanto más insista en evidenciar que su experiencia radical sólo se cumple en los términos de la ceguera total que rinde su radical condición de materialidad absoluta, menos rendimiento encontrará en el seno de la economía de la representación que impera -y más excluido resultará por ella, quedando entonces también depotenciado para ejercer su crítica.

Pero, a cambio, es justo en la insistencia en poner en escena esa constelación de tensiones irresolubles donde el arte, como actividad de producción social, puede todavía constituirse como potencia no desarmada de desmantelamiento del orden generalizado de la representación imperante -en el que él mismo se constituye. Como un Sansón cegado por la furia, el poder del arte se alimenta siempre de esa tensión suicida.

Cuando la cultura, que a la vez le consagra y le niega, vive tiempos de moribundia, tiempos póstumos, empujar las columnas del templo que le acoge es un movimiento sencillamente obligado, un imperativo no tanto ético como político. Tras el derrumbe apuntará ciertamente otra mirada, otra forma de experiencia -y el arte se habrá cargado con la fuerza institutiva de otros mundos posibles, con el poder simbólico, que la propia cultura había perdido.

#

Pero es un error creer que el arte -y menos aún la filosofía- podría ofrecernos alguna imagen anticipatoria de esos lugares otros, incluso instruirnos por adelantado para saber cómo habitarlos. Como se ha dicho, el arte es ciego para la luz que él mismo emite; sordo para la palabra que él mismo, mudo, enuncia. Lo que sí puede hacer, y hace, es dejarnos escuchar "el ruido secreto" que, como en avanzadilla de un muy profundo movimiento de tierras, nos deja intuir que ese acontecimiento que trastornaría radicalmente la forma de darse la vida para nosotros los hombres podría estar en puertas.

Si no me equivoco, nos acercamos al arte con el fin de escuchar ese sordo ruido -y al hacerlo experimentar el escalofrío que produce tal presentimiento.

EL "GRADO EXPO" DEL ARTE

"*La entronización de la mercancía y el fulgor de disipación que la rodea*". Tal era, según Walter Benjamin, el profundo secreto de las Exposiciones Universales, el fundamento de su desmesurada potencia de seducción. Más allá incluso de lo que Baudrillard llamaba un "efecto Beaubourg", es cierto, las masas acudieron una vez más a la cita: más de cuarenta millones de personas en seis meses visitaron la Expo 92 de Sevilla.

¿Qué vinieron -toca ahora preguntarse- esas masas a ver? ¿Cuál es la "argucia teológica" que explica su alucinante "implosión", esa imparable corriente de visitantes que lo soportaron todo para poder acercarse a un espectáculo tan incuestionablemente banal, tan vacío? ¿Qué oscura fantasmagoría consigue todavía proyectar la cultura de nuestros días en el imaginario colectivo? ¿Se basará ella todavía en ese doble envite -"la entronización de la mercancía y el brillo de disipación que la rodea", recordemos- sobre el que Benjamin intentaba hacer pivotar su explicación?

Cincuenta años más tarde, algunas cosas parecen definitivamente haber quedado atrás, haciendo casi inexplicable hoy el éxito de una Exposición Universal. Como tales, las exposiciones universales son hijas del espíritu de la Ilustración, y sus grandes sostenes ideológicos dependen por lo tanto de un marco de pensamiento, el modernismo, que tendemos a pensar quebrado, abandonado. Me refiero a los célebres "grandes relatos", que soportan la ideología propia de una exposición universal: básicamente el del *progreso* a través del desarrollo de la tecnociencia -responsable de la regulación de lo nuevo- y el de la adopción de una óptica de *universalidad* para considerar la historia del espíritu civilizatorio -responsable de la regulación de la diferencia en un contexto de cosmopolitismo etnocéntrico. Ambas creencias, la creencia en el progreso y la creencia en el punto de vista universal en la consideración de lo humano, son, sin embargo, creencias supuestamente abandonadas y ajenas ya al habitante de nuestro tiempo. La pregunta, entonces, queda en pié: ¿qué sostiene el "efecto Expo", para entendernos?

Tampoco parece que la sugerencia de Benjamin sea mucho más feliz, proyectada sobre nuestros días. La "entronización de la mercancía" parece más bien la argucia teológica de una fase industrial del capitalismo -que se extendía a la vez que sus productos- ya dejada atrás, una estrategia en cierta forma ya culminada, superada. En la época del capitalismo tardío,

postindustrial, en la época del capitalismo del espectáculo, la fantasmagoría con que la cultura encandila a las masas parece más bien orientarse a otro lugar. No ya a ilustrar la *promesse de bonheur* del capitalismo con las pompas de la mercancía, sino, más bien, a deslizar esa misma promesa en términos de, precisamente, estetización de la existencia.

Es, en efecto, la promesa de una vida cotidiana "estetizada" lo que verdaderamente allí se ofrece como secreto espectáculo, el ritual y la función simbólica que allí se representa, y del que las masas vienen a participar con auténtica ansiedad antropomágica. Es obvio que el papel que le corresponde al arte en el desarrollo de ese nuevo ritual de masas es fundamental, absolutamente central. Como también es obvio que esa convocatoria del capitalismo tardío a la fe en una promesa de "estetización de la vida" no se restringe a la fantasmagoría que la Exposición Universal representa, sino que impregna todas las formas de la cultura contemporánea y, muy en particular, aquellas que precisamente se refieren al arte en nuestros días. La razón es obvia: si lo que en su "grado Expo" la cultura del capitalismo del espectáculo viene a prometer es, como decimos, la estetización de la vida, el recurso al arte como "argucia teológica" capaz de ofrecer un fondo de garantía sobre el que sostener tal promesa parece, naturalmente, lógico. Y es ello también lo que explica, bajo esta consideración de haber accedido a un generalizado "grado Expo" de la cultura, la conversión en espectáculo puro y transformación en pura industria del entretenimiento de las grandes exposiciones artísticas -caso que la reciente edición de la Documenta también ha hecho evidente.

No es, por tanto, la mercancía *tout court* lo que en esta Expo Universal viene a conocer entronización: sino precisamente lo que ya Benjamin llamaba la *mercancía absoluta*, el arte. Un mero repaso a lo mostrado en Expo 92 demuestra que ésta es, por excelencia, la Exposición Universal del arte: un Pabellón de las Artes en que se han mostrado más de veinticinco exposiciones, un intenso programa de exposiciones en cada uno de los pabellones nacionales y, además, un amplísimo conjunto de intervenciones en espacios públicos de múltiples artistas seleccionados por *curators* del prestigio de Kaspar König o María Corral: artistas como Mullican, Spalletti, Kapoor, Lootz o Kabakov, entre otros.

Lo verdaderamente paradójico es que el problema al que el arte se ve enfrentado en semejante contexto epocal es entonces, precisamente, el de su desaparición, el de su desvanecimiento por conversión a la forma simulada de su puro espectáculo. Tanto en cuanto forma específica de conocimiento como en cuanto forma de intensificación de la experiencia, el arte ve en tales contextos extraviada toda potencia de afección, viéndose reducido a mera forma de la industria del entretenimiento.

Y es eso lo que explica el que progresivamente se vaya convirtiendo en dominante el llamado "arte en espacios públicos". De tal manera que deja de resultar sorprendente el hecho de que una forma de arte que nació -en los años 60 y 70- con el objetivo de romper los límites de la institución-Arte por excelencia, el Museo, esté jugando ahora precisamente la baza

institucional por excelencia: la del puro espectáculo. En pocas palabras, ello se explica como desplazamiento de la institución-Arte misma, desde una fase de "industria de la cultura" -bien teorizada por la escuela de Frankfurt- a una fase actual de pura "industria del espectáculo", del entretenimiento de masas, que podíamos caracterizar como de acceso a un "grado Expo" de la cultura. Precisamente el contexto en que al arte actual le cumple jugarse su destino.

Lo único esperanzador es que, cuando menos, el abanico de posibles respuestas no puede ser más amplio: desde la respuesta "homeopática" de Jeff Koons -si la enfermedad contemporánea del arte es su absorción por una industria del espectáculo, inyectémosle "más de lo mismo"- hasta las respuestas que le oponen una resistencia implacable. Por poner el ejemplo de una pieza reciente y precisamente presentada en el contexto de un gran acontecimiento en este "grado Expo" del arte: la instalación de Gary Hill en la Documenta. Ralentí en la circulación del espectador, reeducación de la mirada, retroobservación del espectador como propio objeto del espectáculo, silenciamiento generalizado del entorno, ilegibilidad inmediata del sentido de la obra, ... Estrategias todas ellas de resistencia a un desplazamiento del significado y la función social del arte en un horizonte de conversión en pura forma-espectáculo, en mero dominio de vacía extensión ideológica de las contradicciones propias de la cultura del capitalismo avanzado.

La esperanza reside en el hecho de que a través de tales estrategias le cabe aún al arte, y por lo menos, "representar" su propio modo de desaparición -también la pieza de Kosuth en Documenta es "explícita" al respecto. O, cuando menos, a través todavía de tales estrategias, le cabe al arte la posibilidad residual de relatar sobriamente el transcurrir de sus *últimos días*, en un mutis autorreferencial.

Quizás es eso lo que las intervenciones de Rogelio López Cuenca, o el magnífico Pabellón del Este de Dennis Adams -ambos censurados del programa de intervenciones públicas en la Expo- estaba intentando advertir. Tal vez en ellos quería aflorar a la conciencia de época la apasionante aventura que en nuestros días vive el espíritu en su lucha con la dificultad de poner luz a sus insuperables, y dolorosas, contradicciones. Y a qué mejor finalidad podría haberse deseado que hubiera servido una Exposición Universal, a estas alturas de siglo.

ARTE Y ESTETIZACIÓN DIFUSA DE LA EXISTENCIA

¿Acaso se han cumplido todos nuestros sueños? ¿Cuántos esperan todavía silenciados en una memoria ensordecida de sí misma -que es, más que memoria, olvido?

¿Acaso no resta pendiente promesa alguna de plenitud? ¿Acaso el pensamiento de una vida noble, que merezca tan sencillo nombre, no encuentra ya lugar entre nosotros? ¿Acaso tomaríamos por cumplida aquella transformación presentida que nos habría convertido en verdaderos habitantes -y no meros transeúntes- de este mundo, de esta "casa de la pobreza"?

Póstumos, nuestro habitar "el mundo interpretado" ha dejado atrás el tiempo que pudo ser descrito como "últimos días de la humanidad". Los de hoy ya no son nuestros, no nos pertenecen -y quienes un día soñamos con este salto hacia un más allá, quienes valorábamos toda la pesadez de aquella "demasía de humanidad" que lastraba a los más efímeros, a los de pies más ligeros, naufragamos hoy en el embargo que nos depara un continuo, pero inútil, intento de sopesar todas las consecuencias.

Cuando creíamos estar a punto de darnos destino, una *nueva pobreza* nos ha reducido, nos ha embarcado en su aventura. Trae nombre de opulencia y llega cargada de oropeles, pero no debería ello engañarnos. Lo que su corazón oculta no es otra cosa que una triste negrura, una vida aún más muerta, un existir que nos excluye.

"Estetización del mundo", podría ser el nombre de esa extraña batalla que, al final, hemos ganado contra nosotros mismos.

Digamos que el arte ha muerto, definitivamente, absorbido por la vida, disperso en las formas que dibujan el mundo. Digamos que toda su pervivencia póstuma en los recintos sacrosantos de su anterior existencia ya no rinde culto sino o a su más infame restauración o a las más dignas ceremonias, únicas hoy respetables, en que el arte representa precisamente el modo de su desaparición.

Estetización del mundo que no compromete resultado alguno en el orden del espíritu; estetización banal, sin consecuencias, cumplida en el espejo de la producción, como pura determinación al consumo.

Estetización del mundo que no se verifica sino como mercadotecnia de las masas, convertidos todos en peso muerto sujeto, en el orden de una macrofísica de los estados de la opinión y la conducción industrial de la conciencia, al vaivén interesado de un régimen despótico que impone su arbitrariedad sobre las formas todas de mundo, pensamiento y vida. Ese astuto y mayúsculo Capitalismo cuya más resabiada estrategia de apropiación del mundo se llama no ya generalización de la forma mercancía: sino estetización, estetización difusa y banal de la vida, a bajo nivel, barriendo el imaginario de cualquier pensable intensificación auténtica de la experiencia.

Es en ello donde la contradicción se hace desgarro, herida violenta que, como hombres de nuestro tiempo, nos despedaza entre la evidencia de la inquebrantabilidad triunfante de ese gran dispositivo despótico que decide incontestablemente las formas de organización de nuestro existir y el sueño nunca roto de una esperanza que ponía sobre esa actividad social que llamamos arte la expectativa de hacer pensable -aunque fuera mediante la pura expresión del conflicto radical en que ella se constituye- otra forma, más intensa, más pura, más eterna y perfecta, de experiencia.

Y sólo queda la resistencia, la tozuda negativa a tomar esta engañifa -que como estetización del mundo, nos ofrece el supuesto de una conquista cumplida- por precisamente lo que ella nos arrebata: el sueño obligado de una vida más alta. La revolución pendiente que es infame dejar de intentar imaginar.

Nunca llamemos arte a nada que no nos acerque a esto:

Reapropiémonos de nuestros destinos. Recorrámoslos todos. Hasta llegar a ser, sí, -era nuestro real destino- verdaderamente infinitos.

EL INCONSCIENTE ÓPTICO Y EL SEGUNDO OBTURADOR (LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DE SU COMPUTERIZACIÓN)

De creer a Roland Barthes, la aparición de la fotografía habría estado desde sus inicios marcada por la inquietud que sobre ella ejercía la pintura. Según él, "el primer hombre que vio la primera foto (...) debió creer que se trataba de una pintura". Desde entonces, la fotografía habría vivido siempre "atormentada por el fantasma de la pintura", obsesionada por ella, "como si hubiese nacido del cuadro"[2].

Pero también la pintura intuía en la fotografía un fuerte potencial de corrosión contra todo lo que ella significaba. Las conocidas palabras de Baudelaire a los espectadores del Salón de 1859 reflejan bien ese sentimiento de amenaza, y aún de rechazo: "si se permite a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. (...) Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes"[3].

La evolución progresiva de ambas formas artísticas ha propiciado una interminable sucesión de encuentros (y desencuentros), al extremo de cuya cadena ha querido recientemente verse motivo de convergencia pacificada -hasta el punto de querer presentar el reciente desarrollo de las prácticas fotográficas como puesta en escena *aggiornada* de "los géneros de la pintura". La consigna baudeleriana que destinaba la fotografía a la esclavitud servil de la pintura se habría con ello cumplido: la fotografía no sería sino un mero instrumento técnico puesto al servicio de una forma artística preexistente, incapaz de encontrar y desarrollar su forma narrativa propia.

---

[2] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, [1980] Paidos, Barcelona, 1990, p. 70.

[3] Charles Baudelaire, "El público moderno y la fotografía" [1859], en *Curiosidades estéticas*, Jucar, Madrid, 1988, p. 231.

Pero este esquema interpretativo de las nuevas prácticas fotográficas es tremendamente miope y conservador, y no da cuenta leal sino de justamente aquellos ejemplos más académicos y rancios -o de aquello que, en general, es más académico y rancio en algunos de los desarrollos contemporáneos de la práctica fotográfica. Es preciso, más bien al contrario, seguir la huella de la tensión mutua que fotografía y pintura se ejercen desde su origen -para poder percibir que la fotografía es, todavía, un potencial no colmado de trastorno radical del orden de la representación. E incluso, que en el seno del campo fotográfico está teniendo lugar, recientemente y todavía, la más revolucionaria de las contemporáneas transformaciones de las formas artísticas visuales -ligada justamente a una espeluznante transformación tecnológica. Ponerla al servicio de un marco estrechamente academizado de comprensión de los órdenes de la representación y de las formas artísticas -en los términos de una obsoleta taxonomía de "géneros"- es justamente el más flaco favor que puede entonces hacérsele a la comprensión del sentido y alcance de sus desplazamientos actuales.

#

A Walter Benjamin le fascinaba descubrir que la mejor intuición de los potenciales de una forma artística naciente se daba siempre entre aquellos que más se alarmaban de su aparición, para advertir contra ella como catastrófica y temible: así cuando reconocía la clarividencia de Schopenhauer para intuir el carácter -deplorable a juicio del romántico- *escritural* de la alegoría, así también cuando recordaba las feroces palabras de Baudelaire contra la fotografía[4] -las mismas arriba citadas. La *finesse* de Benjamin le permitía reconocer el extremo acierto del detractor -pero justamente para invertir el signo de su premonición. Donde aquél ve una cualidad desastrosa y corrosiva -es justamente donde el agudo genio de Benjamin acierta a reconocer el alto potencial revolucionario de la fotografía. Así, en efecto, Benjamin nos deja entender que donde resulta ciertamente tan peligrosa contra la forma establecida de todo aquello que antes de su aparición se llamaba arte -es justamente donde radica toda su potencialidad específica. Y aún, posiblemente, su genuina cualidad artística: la capacidad de desarrollar, a partir de una novedad técnica, una forma narrativa y un lenguaje propios, lejos ya de la atormentada obsesión del barthesiano "fantasma de la pintura".

#

El desarrollo del discurso artístico de la fotografía está estrechamente ligado al programa de crítica de la representación puesto en juego por la vanguardia. La cualidad primera que le otorga a la fotografía capacidad para hacerlo con singular eficacia se refiere a su peculiaridad

---

[4] Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía" [1931], en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, p. 82.

técnica -la de constituirse como una forma de “reproducción mecánica”. La pretendida autenticidad de la obra de arte es entendida como remisión al origen, y aun al *original*; como referencia a un *aquí y ahora* irrepetible del signo que, supuesta presencia inmóvil y eterna, administra la representación. El atentado que contra esa pretensión de autenticidad “esencial” perpetra la naturaleza infinitamente reproducible de la fotografía, su condición inmediata y natural de “copia”, induce la pérdida del *aura* de la obra de arte: el desplazamiento de su experiencia fuera de los límites del ritual de culto que durante siglos, desde su absorción de los caracteres asociados a la imagen por su origen religioso, había regulado la experiencia artística.

#

El sentido de esta transformación “psicológica” del modo de darse la experiencia artística -referida, en última instancia, a la propia disposición del espectador, a su capacidad de dejar atrás la distancia con que el objeto en su exigencia de culto le interpelaba- se resuelve entonces en los términos positivos de una secularización de la experiencia, que progresivamente habrá de acabar por transformarse en mera experiencia de conocimiento, exenta ya de toda la significación cultual que entre otras cosas reclamaba la presencia cuasi mágica del original para poder cumplirse. En ella quiebra el ordenamiento ontológico que establecía una jerarquía vertical del orden de la representación sobre el de los objetos del mundo: la irradiación de la copia infinita rompe esta estructura que ponía las obras de arte en el cielo remoto de las ideas esenciales y eternas -vigilando desde allí el buen orden moral de este mundo sublunar.

La fotografía convierte al arte en “cosa de este mundo”.

#

A esa gran transformación de la experiencia artística que la reproductibilidad técnica propicia se añade la que se va a producir al nivel de la distribución social del conocimiento artístico, de la estructuración de las formas colectivas de la experiencia artística, en el orden de la recepción social. Es a este nivel donde la fotografía induce un desplazamiento más fuerte del sentido de la experiencia artística. Siendo los beneficios de este proceso evidentes -lo que se ha llamado, quizás de forma a menudo demagógica, la “democratización” del conocimiento artístico- tampoco los peligros que se le asocian son desconocidos: la banalización misma de la experiencia artística no es el menor de ellos. Como tampoco lo es el que esa transformación sentencie irrevocablemente el desplazamiento de toda la esfera de la producción artística al seno de una industria de masas -cuyos intereses no necesariamente han de coincidir con los de la crítica de la representación, sino antes bien, y en primera instancia,

con los de una industria del entretenimiento que no persigue otra finalidad que la amplificación de sus audiencias.

Si hay una alianza de la fotografía -de los medios de reproducción técnica de la imagen, en el más amplio sentido- con la estupidez de las masas como la que repugnaba a Baudelaire, ella tiene que ver probablemente con esto, y no con alguna fantasmagórica capacidad de encandilarlas con su presunta potencia superior de "reproducir la naturaleza", de producir mejores *mímesis* de la "realidad". Induciendo una generalizada estetización difusa del mundo, los medios de reproducción técnica de la imagen se constituyen en el más poderoso instrumento organizador de consenso, el más capaz de instrumentar y reducir cualquier presencia de la humanidad a lo que Siegfried Kracauer denominaba "ornamento de masas"[5]. En realidad, era éste el extremo de la transformación en curso que, secreta o implícitamente, más inquietaba a Benjamin en su celebre ensayo sobre la obra de arte[6]. Como es evidente, ese poder no ha dejado de crecer con la propia evolución tecnológica de los medios de producción y reproducción técnica de la imagen -ellos mismos constituidos ya, precisamente, en medios de masas, en literales "industrias de masas".

#

Entretanto, se cumple otro desplazamiento que no debería pasarnos desapercibido: el que lleva al medio de producción de la imagen a constituirse en el lugar mismo de su distribución y recepción social, en medio de reproducción. En su difuminado del original, la fotografía permite el borrado progresivo de toda distancia entre los distintos momentos del proceso de circulación pública de la obra de arte: la producción se sitúa, modificándolo, en el canal mismo de su reproducción y recepción social, y la obra acaba por coincidir con la noticia que de ella se extiende por el tejido público. La creación es, en sí misma, acción comunicativa -y la "obra" no acontece ya en algún lugar preservado de la mirada general, sino precisamente en el lugar de su recepción[7], en esas últimas extensiones nerviosas del tejido comunicativo que distribuyen su absoluta circulación social. Bajo la eficacia del medio técnico de producción-reproducción de imagen, el original mismo está ubícuamente presente en cada uno de los lugares en que comparece su re-producción. La obra y la "noticia" que de ésta se distribuye acaban por coincidir -y la virtualidad técnica de la fotografía, su cualidad

---

[5] Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament" [1927], trad. Barbara Correll, New German Critique, Primavera 1975, p. 68.

[6] Walter Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" [1936], en *Discursos interrumpidos I*, obra citada, p. 17 ss.

[7] Sobre este punto de vista pragmático aplicado a la comprensión de la fotografía, ver Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, [1983], Paidós Comunicación, 1994.

ontológica de copia, es la que lo hace posible. La obra misma alcanza a identificarse con su efecto de recepción, con su propio eco en el tejido social -y de hecho hace tiempo que muchos artistas centran su trabajo de cuestionamiento de la institución-Arte sobre esta problematización de los canales de distribución pública: revistas, espacios museísticos y públicos, galerías de arte, etc-. La obra es su propio impacto, en el lugar mismo de su recepción pública.

En ese sentido, la "desmaterialización de la obra" perseguida por el arte conceptual nunca hubiera podido cumplirse sin el apoyo de la fotografía, del medio técnico capaz de dejar memoria y registro de su acontecimiento social, de su recepción pública. La posterior identificación de la obra -*performance*, intervención, construcción dramatúrgica, etc.- con esa su reproducción técnica, fundamenta todo el desarrollo del arte posconceptual -y no en vano la veta más rica de todo el conceptualismo contemporáneo es precisamente el fotoconceptualismo. Es ésta entonces la línea interpretativa con que debemos aproximarnos a la contemporánea proliferación de usos de la fotografía por parte de los artistas, no aceptando ningún menosprecio del potencial crítico que late en el actuar problematizador de los procesos de distribución y recepción social del conocimiento artístico, que es propio del arte de vanguardia y respecto al cual la propia naturaleza técnica del medio fotográfico ostenta una cualidad específica e irreductible.

#

Consecuentemente, habremos de defender que, en el fondo, los mejores aprovechamientos críticos de las posibilidades ofrecidas por los avances técnicos se han dado hasta ahora a este nivel -el de la reproducción, el de la estructuración de las formas de la recepción pública. Por expresarlo a través de la comparación de un par de ejemplos: el auténtico interés artístico de las innovaciones tecnológicas en el desarrollo de "paletas gráficas" -hallazgo que apenas da para otra cosa que el campante y paupérrimo "neoacuarelismo electrónico", en el que por desgracia se anega casi todo el actual experimentar "futurista" con nuevas tecnologías- es infinitamente inferior al que tales innovaciones poseen en el desarrollo de nuevos modelos (como por ejemplo Internet) de distribución y recepción social de la información y la imagen -y por ende del propio conocimiento artístico.

A ese nivel, menospreciar la amenaza que sobre el paradigma clásico del orden de la representación ejercen todavía tales medios técnicos de captura y (re)producción de imagen resultaría un grave error que descuidaría su auténtica significación crítica. Máxime en la era de la computerización exhaustiva de esos medios -en que tal potencial no ha hecho sino multiplicarse, crecer exponencialmente.

#

Las transformaciones que los modos de la reproducción técnica inducen en la forma de la experiencia artística afectan al núcleo mismo de los postulados ontológicos -y entonces gnoseológicos- sobre los que ésta se prefigura. Toda la economía de la representación que regulaba la relación vertical entre la idea y los singulares como expresión ejemplar del régimen de estabilidades del sentido presupuesto a la circulación de los signos -se derrumba. La ilusión de presencia plena del sentido en el signo, la ilusión de su capacidad de representar universales estables e inmóviles, la de su capacidad de regular la diferencia desde la identidad -que él, el signo artístico, expresaría- se revela exactamente eso: pura ilusión. Del lado de lo simulácrico[8], la fotografía introduce en la economía de la representación occidental -templada por el presunto pacto palabra / mundo- el elemento de distorsión, de revocación radical, que Nietzsche proclamaba como "más alta potencia de lo falso". Lo que se fotografía no se deja someter al dominio regulado de la representación, y cualquier aproximación a la fotografía que la imagine dominada por el impulso de *mímesis* descuida su principal virtualidad: la de revocar el orden de la representación presupuesto por una metafísica de la presencia. Tensada por la posibilidad de su repetición infinita, la fotografía sólo comparece para atraer al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregulable de la diferencia pura. La fotografía no "re-presenta", tan sólo acontece, acaricia la superficie absolutamente externa de las apariencias, roza la piel leve de la diferencia, captura y retiene ese humor infraleve que, en forma de luz pura, exhala el ser -para hacer cierta la doctrina que le asimilaba a su posibilidad de ser percibido.

#

El ojo de la fotografía es también, y en primera instancia, el mecánico de la cámara, no sólo el estructurado por la conciencia que mira desde detrás -de ahí que lo que ella nos entrega no sea sólo lenguaje, sino también huella, rastro de acontecimiento, justamente aquello que resiste al lenguaje. Es ese ojo óptico-químico el que es capaz de percibir el acontecimiento, de capturar el tiempo-ahora al ritmo de su paso instantáneo -y en última instancia de resistir a la regulación interesada del orden de la representación. Lo que Walter Benjamin describía como "inconsciente óptico"[9] se refería precisamente a esta capacidad de

---

[8] Rosalind Krauss, "Nota sobre la fotografía y lo simulácrico" [1984], en Revista de Occidente, num 127, p. 11 ss.

[9] Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía". Obra citada. En la p. 67 Benjamin comenta: "la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con

la cámara, del ojo técnico, para aprehender en su inconsciencia lo que al ojo consciente, educado en el dominio de la representación, le resulta inaprehensible: el registro mismo de la diferencia, del acontecimiento. Es ello lo que el inconsciente óptico desvela: por un lado, la presencia de la diferencia en la absorción del detalle, en la explosión ilimitada del fragmento, en la captura de la multiplicidad. Por otro, la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad inaprehensible del tiempo-ahora, la misma insuperable temporalidad del ser -no en vano el propio Benjamin alude a ese infinitesimal salto que se produce en la descomposición del movimiento, pensando tal vez en las cronofotografías de Muybridge. Si el impulso que movilizaba el quehacer de la pintura en el espacio de la representación -como paradigma de una concepción simbólica del signo- podría enunciarse como *dur désir de durer*, el que alienta tras la fotografía es un impulso melancólico, aquél en el que se expresa la certidumbre de la insuperable fugacidad de todo. Es por ello que toda fotografía es *memento mori*, "objeto melancólico"[10] -y es también por ello que su territorio genérico, si alguno, no puede ser otro que el de la *vanitas*, pues toda fotografía es aliada de la conciencia de fugacidad del ser. En ello se hace también cómplice de lo que no existe y no existiendo es -cómplice de ese poder comprender el ser como justamente "algo que se sustrae", el comprender propio de la era de la superación de la metafísica. Por debajo de todo lenguaje (la fotografía no es sólo lenguaje, sino, a la vez y contra ello, escritura, huella), la fotografía revela la sustancia movediza e inapresable de lo que es. La dulce levedad con que todo se va, de vuelta a lo oscuro. Fotografiar es -como Rilke quería que el arte hiciera- contribuir al deseo de la tierra de hacerse invisible. Lo fotografiado, en efecto, deja de estar, de permanecer. Salvo agazapado en una memoria oscura que lo retiene, desde un impenitente abandono a su duración en lo efímero, silenciado por la eternidad -mientras acontece, transcurre, pasa.

Lo más sorprendente no es ya que ello, *el acontecimiento*, se pueda fotografiar -siendo justamente lo inapresable desde el orden de la representación- sino que, en realidad, *sólo* ello pueda ser fotografiado.

---

consciencia". Obviamente, el empleo de la expresión "inconsciente óptico" es muy diferente en la obra de de Rosalind Krauss *The Optical Unconscious*, 1993, MIT Press. Para ella, en efecto, el espacio fotográfico está estructurado como un lenguaje, al modo de un inconsciente lacaniano -siendo entonces preciso su "psicoanálisis". Resultará claro, espero, que en nuestro uso del término nos remitimos más bien a la origina, y para nosotros más sugerente, insinuación benjaminiana.

[10] Susan Sontag, "Objetos melancólicos", en Sobre la fotografía, [1977], Edhasa, Madrid, 1981, p. 61 y ss.

#

Es preciso entonces reconocer en el ascenso contemporáneo del uso de la fotografía -y en general de los sistemas técnicos de apropiación y tratamiento de la imagen- la sistemática puesta en juego en los nuevos lenguajes artísticos de una intencionalidad abiertamente deconstructiva. El empleo de nuevas tecnologías permite el desarrollo de un nuevo nivel de procedimientos enunciativos que combina las potencias críticas de la apropiación y el montaje. Por su propio carácter, la apropiación que se produce en el uso de la fotografía supone ya una fragmentación inorgánica de la representación. La captura fotográfica toma a la misma realidad como *readymade*, sobre el que actúa apropiándose algo que es importado como segmento irrevocablemente fragmentario. Tanto en cuanto al espacio -la fotografía lo es siempre de un aspecto local, de un fragmento no totalizable-, como en cuanto al tiempo -lo que la fotografía capta pertenece a un instante igualmente fragmentado, al corte de un ahora fugitivo-, el material con el que la fotografía trabaja pertenece al orden del fragmento.

Las posibilidades que de reordenar los materiales así capturados ofrecen las modernas tecnologías visuales -incluyendo la modificación por ordenador- multiplican el potencial deconstructivo del procedimiento, al cruzarlo con las potencias del montaje. En su recomposición de los fragmentos, en efecto, el artista se agencia la capacidad de dotar a la imagen producida de un "sentido otro", potencialmente político por ser capaz justamente de desenmascarar el orden de relaciones que estructura "lo real". El propio Derrida ha insistido[11] en la relevancia del aporte de las altas tecnologías de cara a este ejercicio deconstructivo en el campo de las artes visuales.

Algunos trabajos[12] de artistas actuales han mostrado la eficacia de este procedimiento, que actualiza y expande las posibilidades de la vieja técnica del fotomontaje -en el fondo, demasiado dependiente todavía del rudimentario *collage*. Desarrollando estas estrategias enunciativas, el artista actual no elabora representaciones orgánicas "de la realidad", sino que más bien activa la deconstrucción sistemática de tales representaciones. De hecho, no puede

---

[11] Véase a este respecto la entrevista con Peter Brunette y David Wallis, en P. Brunette y D. Wallis (eds.), *Deconstruction and the visual arts*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1994, p. 9 y ss. Traducción en ACCIÓN PARALELA, num. 1, Abril 1995.

[12] Mencionaría entre ellos los fotomontajes realizados con la asistencia del ordenador por Jeff Wall, o los cinemontajes y videomontajes de Stan Douglas, Rodney Graham o Gary Hill, por ejemplo. Entre los trabajos realizados por artistas españoles mencionaré aquí los de Montse Soto, Juan Urrios, Ricardo Echevarría, Mar Núñez, Jesús Segura, Asier Pérez o Roc Parés. También los nuevos trabajos de Txomin Badiola tienen seguramente que ver con este impulso narrativo, como también, aunque de un modo radicalemente distinto, los de Pep Agut o Chema Alvargonzález.

atribuirse a su juego de lenguaje intención de "representación" alguna: no se trata de "representar" la supuesta realidad, sino de poner en escena segmentos enunciativos que arrojen una duda sobre el orden de la representación establecido. La importancia que en los lenguajes visuales de los años 90 cobra esta familia de procedimientos enunciativos constituye, sin duda, uno de sus más inconfundibles rasgos.

#

La potencia político-subversiva de la fotografía se relaciona entonces con su capacidad de desmantelamiento del orden de la representación -que se resuelve a un doble nivel. De un lado, su capacidad para conjugar, como forma artística, los recursos enunciativos de la apropiación y el montaje le permiten elaborar "imágenes críticas" del mundo[13]. Al fragmentar y recomponer -sea a través de la estrategia más tradicional del fotomontaje, sea a través de los nuevos desarrollos constructivos y narrativos posibilitados por el avance de su computerización actual- los materiales con que trabaja, la fotografía no simplemente "representa" lo real, sino que elabora imágenes capaces de desvelar la arquitectura oculta de su organización -sus relaciones jerárquicas, de dominación. La potencia político-subersiva de la fotografía se expresa justamente entonces como la eficacia de su *inconsciente óptico*: él es capaz de poner de manifiesto todo aquello que una economía interesada de la representación pretende mantener oculto, forcluso.

#

Al hacerlo, la fotografía se pone del lado de aquello que resiste a la pretensión simbólica que ordena la economía occidental del signo -en tanto ella es, antes que lenguaje, huella, escritura, la producción inintencional de un inconsciente maquínico, pura materialidad. El trabajo de la fotografía se cumple precisamente en el margen de un orden de la representación a cuya deconstrucción entonces contribuye. La pretensión simbólica que da soporte a una forma generalizada de organización del mundo -la del capitalismo- toma fundamento en la estabilidad de la economía del sentido -y ésta a su vez se asegura en la firme organicidad de la forma artística, en la completud y estabilidad de su apariencia efectiva. Por la propia característica de su forma técnica -la que se expresa como *inconsciente óptico*- la fotografía desdice entonces esas pretensiones de organicidad de la apariencia artística. Pues toda fotografía es, en su estructura formal más íntima, fotomontaje -enunciación inorgánica, mentís a las pretensiones de simbolicidad que estructuran el orden de la representación logocéntrico.

---

[13] Sobre este punto, véase Robert Linsley, "Del "cuadro crítico" al "fragmento móvil"", ACCIÓN PARALELA, num. 1, Abril 1995.

#

Sólo desde esta perspectiva tiene sentido plantearse todavía la cuestión de la "artisticidad" de la fotografía: en tanto se asume que la propia actividad que podemos llamar "artística" ha emprendido, históricamente, la aventura de su autodesmantelamiento. Sólo en la medida en que seamos capaces de admitir que la condición de artisticidad no se cumple en servir de aval a las pretensiones de simbolicidad de un orden de la representación logocéntrico, sino, justamente al contrario, en propiciar el desmantelamiento de esas pretensiones; sólo en la medida en que asumamos que la condición de "artisticidad" se efectúa contemporáneamente como precisamente un situarse en el margen -es decir, dentro, pero también contra- de tal propia condición de "lo artístico"; sólo en esa medida podríamos reconocerle a la fotografía un primer rango como tal: ella es "arte" -su empleo por el arte es posible- porque la aventura del arte se ha hecho, justamente, autodesmantelamiento, deconstrucción de su forma institucionalizada. Curiosamente, esta virtualidad artística de la fotografía -que se funda en su potencial antiartístico, deconstructivo precisamente- es recurrida mayormente con carácter "instrumental" por los "artistas", mientras que en su uso por los "fotógrafos puros", digamos, las pretensiones de artisticidad se vinculan más bien a la explotación de las potencialidades "simbólicas" de la fotografía como cuadro, en la organización pictorial de su superficie -abrumada todavía por la fantasía paranoica de la pintura, de la imitación. Ni que decir tiene que cuando eso ocurre -cuando la fotografía se pretende "artística" y para ello se autoimpone unas trasnochadas reglas de la pictorialidad, que la propia experiencia de la pintura hace ya mucho ha desbordado- comparecen a la historia contemporánea de la forma algunos de los resultados más obsoletos, cursis y pobres (incluyendo no menos a Helmutt Newton que a Robert Mappelthorpe) que a nuestra epoca se le ofrece ver, emisarios de un tiempo pasado que la evolución crítica de la investigación creadora nos hacía creer olvidado.

#

La cuestión de la *pictorialidad* parece en todo caso reclamar una reconsideración justamente a partir de la incorporación de los procesos de manipulación digital por ordenador a los tratamientos de la imagen fotográfica -desde que la fotografía ha dejado de ser un proceso exclusivamente optico-químico (de carácter analógico) para convertirse en uno óptico-electro-gráfico (ya de carácter digital), sea cual sea la tecnología empleada para su estampación final. En efecto, las posibilidades de "montaje" que las nuevas tecnologías digitales ofrecen permiten restituir plenamente la apariencia de organicidad que la estética de la vanguardia, en su vocación de ofrecer "imágenes críticas", se había visto forzada a denegar. Al permitir el suturado perfecto de los fragmentos recompuestos, el fotomontaje asistido por ordenador posibilita la construcción de imágenes críticas que, no obstante, alcanzan la plena apariencia de organicidad: la condición de "construida" de la imagen no

necesita ya hacerse explícita -a través del mostrado brusco de las "costuras" de los fragmentos enunciativos que componen el *collage*. Lo que se había constituido casi en ley mayor de la forma-vanguardia -la "disonancia", la exposición desgarrada de la tensión inorgánica de la apariencia, como argumento de resistencia a la pretensión simbólica del lenguaje y su representación complacida de lo "real"- resulta revocada por esta nueva posibilidad técnica, rompiendo de esa manera una norma formal -seguramente la principal- del academicismo vanguardista. La restitución de la apariencia orgánica resulta entonces, y en primer lugar, un síntoma en el que se expresa la misma superación contemporánea de la forma-vanguardia, de sus academizadas leyes formales: y no deja de ser significativo que habiendo sido la fotografía el medio técnico en el que aquella revolución de la forma que llamamos vanguardia se consagró -en la experiencia del fotomontaje- sea también en su ámbito donde se experimente con la máxima fuerza la tensión que la crisis contemporánea de sus presupuestos formales ha abierto. Sumado a las estructuras de ortogonalidad, a la "rectangularidad" irrevocable que el propio dispositivo óptico de la cámara fotográfica impone (tal vez reproduciendo estructuras trascendentales de la visión), el pictorialismo de la fotografía actual resurge con la fuerza de este potencial de suturación orgánica de las superficies, de las apariencias, que va ligado a la eficacia de la tecnología digital. Pero sería un grave error tomar esta puesta en crisis de un presupuesto formal de la vanguardia por un paso de retorno al orden de la representación: por debajo de la organicidad restituida de las apariencias bulle toda la violencia de una construcción crítica de la escena -en cuya superficie estática la intervención técnica de ese "segundo obturador"[14] que es el *computer* permite introducir, justamente, un dimensionamiento cinemático de la imagen, un tiempo interno de relato, en el que justamente puede re-cargarse ahora todo su potencial crítico.

#

El efecto producido por el procedimiento tradicional del montaje, al "poner juntos" elementos pertenecientes a coordenadas espacio-temporales diversas, suponía ya ese mismo ensanchamiento interno del tiempo -también del espacio- de la imagen que incorpora el proceso de manipulación en el odenador, que así actúa como segundo obturador, como segundo dispositivo de introducción y/o modulación de imagen. La "instantaneidad" de ésta se ensancha así en un tiempo interno que pertenece a la *intemporalidad* propia de la narración

---

[14] Tomo esta expresión de Jeff Wall, quien la empleó en el desarrollo de su curso impartido en la Universidad de Castilla-La Mancha en 1993, que tuve el placer de coordinar. Muchas de las ideas que propongo en este texto tuvieron su primer y magnífico foro de discusión en aquel excepcional curso, en que participaron muchos de los artistas mencionados, cuyas sugerencias desde aquí reconozco y agradezco -muy especialmente, desde luego, las lucidísimas del propio Jeff Wall.

-que es al mismo tiempo *u-tópica*, localizable sólo en un espacio "inespacial". El resultado es una "cinematización" de la imagen, que la vuelve susceptible de recorrido, de lectura. Merced a ello, la narración entra en la fotografía, y el tiempo expandido de relato se expone, en correspondencia, al paseo receptor del ojo -que se toma por su parte en ella un tiempo expandido de lectura. El tiempo de la imagen es así un tiempo-movimiento, un instante-devenir. En el fotomontaje asistido por ordenador -y careciendo de importancia el que la sutura se disimule al máximo, hasta recobrar la apariencia de organicidad- este ensanchamiento cinemático de la imagen, que permite introducir en ella el tiempo del relato, se produce entonces de modo si cabe amplificado. Merced al procedimiento, la fotografía se tensa en un ensanchamiento narrativo -no tanto hacia el modelo clásico del cuadro, cuanto hacia el del cine. Si el principio del funcionamiento técnico del cinematógrafo no es otro que la secuenciación sucesiva de fotogramas, de instantáneas fotográficas -la introducción del relato en el tiempo exterior de la serie- la digitalización posibilita este dimensionamiento temporal en la propia fotografía, introduciendo el relato como propio tiempo interno de la imagen. La ilusión del movimiento -que en el cine aún debe ser producido por un arrastre mecánico- deja paso en el espacio curvo y mudo de un CD-ROM a la evidencia de que el tiempo de la narración es, justamente, el de la lectura. Para el ordenador, en efecto, la secuenciación temporal de la imagen es pura cuestión de organización de la lectura de las cantidades de la información. En el *computer*, la fotografía no sólo se revela "corazón" del cine: sino potencia cinemática ella misma, potencia de relato, tiempo expandido de narración.

#

Las experiencias "radicales" de pintura y fotografía apuntan en direcciones radicalmente contrarias -de tal manera que sólo puede pensarse una convergencia de ambas en un territorio tibio, falto de riesgo. Es preciso arrojarlas mutuamente contra sí, para hacer ver que sólo en su contraste profundo sirven a una misma causa. La experiencia radical de la pintura atrae el ojo hacia la estricta superficie, haciendo desvanecerse toda la profundidad de su espacio presentado como espacio de la representación -para evidenciarlo juego de puros efectos de superficie. A lo largo del siglo, la pintura ha recorrido este camino hacia la falta de profundidad, hacia el exterior puro de su superficie -y es la puesta en evidencia de esa superficie pura, hecha estrictamente de efectos mudos, materialidad carnosa y táctil, el horizonte regulador de lo que con justicia podemos calificar su "experiencia radical". La vanguardia, como aventura precisamente de la puesta en crisis del dominio de lo visual estipulado como espacio de la representación, ha apuntado a este horizonte -y la ruptura progresiva con la figuración y aún con toda pretensión "realista" (salvo la del *pop*: que es justamente un mostrar lo real mismo como superficie banal pura, nuevamente juego de efectos) ha sido justamente el camino. La "loca intensidad" de la imagen -según la hermosa expresión deleuziana- rompe con la regulación en profundidad de la representación -y la

pintura se entrega a este juego de la pura seducción maquínica, del intercambio sensual (y aún sexualizado) de las intensidades puras.

#

La experiencia radical de la fotografía se significa, al contrario, allí donde lo que desaparece es en cambio la "superficie" -donde su invisibilización cede en favor de una cierta adquisición de profundidad. Esa profundidad, sin embargo, no es la eliminada del ojo de la pintura -la profundidad de la representación. Sino justamente la del relato. La falta de tactilidad -incluso de tactilidad visual- de la fotografía (donde ésta no se entrega a un efectismo patético) haría ridículo que la fotografía se pretendiera economía de las superficies puras, de las intensidades desplegadas. Si no puede entregarse como tal -y sin embargo aun pretende resistir a la ilusión de la presencia que la pretendería "representación", pintura del mundo- lo que la fotografía nos entrega no puede ser sino ficción, narración, relato. La experiencia radical de la fotografía va a darse entonces en su tensión hacia el cine, hacia lo literario, hacia un devenir narración escrita en, y por, la misma imagen -allí donde la imagen se hace imagen-tiempo, imagen-movimiento. Allí donde se ensancha para otorgarse un tiempo interno en el que expandirse como producción de significancia.

Tan patética resulta entonces cualquier tentativa de introducir "narración" en la pintura -ella es *puesta en superficie* pura, "ocultamiento" y negación de toda profundidad, sexualidad encendida de lo visual como tactilidad- como lo sería al contrario jugar con la fotografía como campo de superficie. La fotografía abstracta -para no hablar de los experimentos de producción de imágenes de síntesis- es un camino tan errado, tan conservador, como la pintura "narrativa": aquella se queda en jueguecito de laboratorio, ésta en "comic" pretencioso y relamido.

#

Según la hermosa descripción heideggeriana, nos encontraríamos sumidos en la "era del fin de la imagen del mundo", en la época del fin de la *Weltbilde*: la era en que pensar una representación orgánica y eficaz del mundo se ha vuelto imposible, impracticable. Que ella coincida justamente con la era de la espeluznante proliferación de las imágenes -del estallido auténticamente viral de una iconosfera que satura y recubre el mundo casi en su totalidad, sin dejar rincón alguno libre de su presencia infinita- no debería extrañarnos: al fin y al cabo, esa muerte de la "imagen del mundo" no podía producirse sino por multiplicación, por fragmentación -como cuando un espejo se rompe en una miríada de facetas y la única imagen del mundo que le es ya dado ofrecer irradia en una infinidad de direcciones, en una irreductible dimensión poliédrica que pone en quiebra el orden mismo de la representación. Que el arte mismo se haga testigo, y aun activo cómplice, de esta quiebra -no puede

sorprendernos. No parece que deba ya atribuírsele el papel consolador de un espejo complaciente -sino que se nos ha hecho evidente que su capacidad de inducir autoconocimiento se cumple justamente donde él se constituye en testimonio desgarrado, en testigo de insuficiencia. Representar lo irrepresentable, el límite mismo en el que quiebra el orden de la representación -es entonces la tarea que hoy le cumple al arte. Si el camino elegido por la pintura para dar testimonio de esa irrevocable clausura de la representación puede atravesar el hacerse reconocer como pura materialidad muda, a los usos artísticos de la fotografía les corresponde en cambio el hacerse leer como pura escritura, como mera huella de alguna siempre infijable intención narrativa -y su poder de lograrlo depende de la eficacia de un doble dispositivo. En primera instancia, el del inconsciente óptico, que le permite ver (mostrar que vé) justamente lo invisible, lo ciego de la imagen, todo aquello que se sustrae a la representación -el acontecimiento, el glorioso despliegue de la diferencia. Inmediatamente, el del segundo obturador, que le permite introducir en esa instantaneidad precaria y fugaz el tiempo interno del relato que recarga a la imagen con la fuerza del mito, con el potencial simbólico que le otorga toda su fuerza para instituir mundos.

Pintura o fotografía señalan entonces, pero justamente por caminos radicalmente enfrentados, exactamente el mismo límite: el de la radical ilegibilidad del signo, el de su inagotabilidad en una u otra lectura, el de la radical infinitud de las interpretaciones siempre, y todavía, pendientes. El testimonio que su sobria dureza nos entrega nos enseña a reconocer que la imagen -en cuanto tal, ya ciega- no lo es del mundo: que en ellas no se representa *el mundo*, sino que sólo hace presencia un acontecer. Que ellas no son sino escritura, rastro perdido de alguna intencionalidad de decir, siempre inagotable y siempre por descifrar. Testimonios de la inútil pasión de ser que se desborda en el “vicio radical”, que dijera Lacan. El de la transmisión del discurso, el del hacer circular esos diminutos inventarios mudos que lo son de un sinfín de interpretaciones por venir. El terrible e irresistible vicio de situar en la pequeña puerta de lo instantáneo esos pequeños no-lugares en los que, justamente, hacer pensable el advenir y la apertura de “otros mundos posibles”.

Alegorías de la ilegibilidad

Hay un hermoso y bien conocido poema de William Yeats, sobre el que Paul de Man ha escrito algunas páginas luminosas. Una de sus estrofas reza:

Oh castaño, frondoso y floreciente,
¿Eres la hoja, el tronco, la flor?
Oh cuerpo mecido por la música, visión brillante,
¿Cómo podremos distinguir al que baila del baile?

Aceptemos generosamente que la tarea de la crítica tiene que ver con la interpretación, con la lectura por tanto, y preguntémonos entonces cómo debemos entender su último verso, el que pregunta "¿cómo podríamos distinguir el que baila del baile?" -en inglés "*how can we know the dancer from the dance*?

Tradicionalmente, el verso ha sido interpretado como una pregunta retórica. Es decir, en realidad, como una falsa pregunta, como una pregunta cuya respuesta ya se conoce, "va de sí", resulta obvia, incluso demasiado obvia. Una pregunta que sólo se hace para enfatizar que la respuesta resulta demasiado evidente.

Según esa interpretación, habría que entender que cuando Yeats dice "¿Cómo podríamos distinguir al que baila del baile?" está afirmando que "existe una unión inextricable entre bailarín y baile", está queriendo afirmar que existe un sujeto bien constituido que asegura la realidad incuestionable de su acción, del arte. De la misma forma, la pregunta del segundo verso – "¿eres la hoja, el tronco, la flor?"- es leída como la afirmación de que el castaño no es ni una cosa ni otra ni otra separadamente, sino que es el conjunto que excede y funde todo ello en una unidad "superior", indisoluble.

La misma tradición que ha leído así estas preguntas como afirmaciones, que ha clausurado la abertura de su interrogación sobre una afirmación tan segura de sí que incluso podía permitirse el lujo de presentarse -aunque sólo fuera retóricamente- como irónica "pregunta", esa misma tradición ha interpretado a partir de ello que el poema tomado en su conjunto

podría ser leído, en sí mismo, como una *alegoría de la lectura*, como una metáfora de la propia concepción del lenguaje, el arte, la poesía y la lectura que Yeats defendía. Puesto que al igual que el árbol puede "deducirse" de las partes o la danza del movimiento del danzante, el sentido del texto, su contenido, se expresaba y aprehendía en la lectura de los versos, de los significantes.

Es decir, que la pregunta-afirmación de que "no se puede separar al danzante de la danza" debía ser interpretada como expresión de la feliz convicción romántica de la indisolubilidad con que se liga -como el danzante a la danza- un signo a su significado, y por tanto el lenguaje al mundo. Todo ello por obra, precisamente, de esa misteriosa unidad superior que es, como el castaño, más que la suma de las partes: el sujeto fuerte, trascendental, el sujeto moderno.

Paul de Man demostró que podía hacerse una lectura distinta, una lectura "otra", del mismo verso-interrogación, de ese *how can we know the dancer form the dance?*, ¿cómo podemos distinguir (en inglés, el énfasis del conocer como separar es aún mayor) al que baila del baile?

A través de ella, Paul de Man mostró que cabía resistirse a interpretar el verso "retóricamente", tomando en cambio "en serio", literalmente, su calidad de pregunta.

El poema estaría entonces explicitando la angustia del poeta por su inseguridad ante el lazo que establece todas las garantías: el supuestamente indisoluble lazo entre el sujeto y su creación, entre el danzante y su danza, entre el signo y su referente. Así, "cómo podríamos distinguir al que baila de su baile?" significaría literalmente ")qué diantre podemos hacer para reconocer al danzante en la danza, cómo demonios podríamos conseguir deducir al que baila del baile?". En otras palabras, ¿dónde está ese misterioso sujeto trascendental que garantizaría la unidad de la acción y su significado, de las partes y el todo, del signo y su sentido? Si todavía quisiéramos ver la pregunta como pregunta retórica, en la que se dice algo otro que lo que se dice, lo que ésta vez el verso estaría diciendo, con mucha más fuerza, sería, precisamente: que no hay danzante, que no hay árbol, que no hay sujeto.

Y si quisiéramos todavía tomar el poema como "alegoría de la lectura", como exposición si se quiere de la teoría poética de Yeats, lo que el poema esta vez nos estaría diciendo no sería ya esa supuesta indisolubilidad entre signo y significado, esa supuesta unidad de lenguaje y mundo bajo la garantía del sujeto. Sino, precisamente, todo lo contrario: la angustiosa necesidad de reconocer su fractura, su insoldabilidad: la distancia que separa a todo signo de su sentido. Y así, en tanto que alegoría de la lectura, el poema debería ser ahora leído precisamente como alegoría de la "ilegibilidad" última, como alegoría de la dificultad de la lectura, de la ilegibilidad radical. Como alegoría de la irreductibilidad del signo a un significado definitivo.

Entonces, en la pregunta del poeta (en "¿Cómo podríamos distinguir al que danza de la danza?") se estaría expresando un fondo de incertidumbre última que mostraría que el yo

romántico no era ya aquél supuesto sujeto fuerte -que las lecturas clásicas del romanticismo han querido imaginar-. Sino al contrario, un sujeto ya atravesado de inseguridades, habitante no tanto de la firme convicción que pretendería soldar sin distancia signo y significado, lenguaje y mundo, cuanto viajero no estable hospedado en ese desajuste, nómada extraviado en la odisea de esa irreductibilidad del mundo al lenguaje, del sujeto a su acción. Irreductibilidad que, literalmente, el poema expresa, en su interrogar.

No es necesario que nos pronunciemos entre ambas lecturas. Concedamos tan sólo que ambas podrían hacerse, que pueden legítimamente atribuirse a Yeats dos convicciones contradictorias, e incluso dos teorías poéticas divergentes, a partir de la lectura de su poema -la de que existe un sujeto fuerte que garantiza la validez de la correspondencia lenguaje / mundo y, por tanto, la de que mundo y textos son ambos interpretables, legibles, y la tesis contraria, la que propone Paul de Man: que mundo y texto son ilegibles en su totalidad y que no existe el sujeto que pueda ofrecer garantía alguna de plenitud de la presencia del sentido o el ser.

El mero reconocer por nuestra parte que ambas lecturas serían posibles nos aleja, en cualquier caso, de suponer creíble la convicción que la primera interpretación le atribuye. Si todavía Yeats podía creer -como la primera interpretación quiere- en la indisolubilidad entre signo y significado, lo que es evidente es que nosotros ya no podemos, de ninguna forma.

Siendo evidente para nosotros que incluso de un poema que es alegoría del acto de leer caben lecturas diversas, e incluso contradictorias, no podríamos en ningún caso ya proclamarnos creyentes del dogma que sostenía la inmediatez del signo a su significado -esa fe propia del sujeto moderno-. Al contrario, no podemos sino declarar nuestra convicción escéptica, la certidumbre de la distancia, la abertura y el aplazamiento que separa un signo de su sentido "definitivo".

La certeza oscura de que las significaciones de todo signo pertenecen a la posteridad de un trabajo interminable de producción interpretativa, nunca clausurable, nunca "definitivamente acabable". La certeza, en definitiva, de que al igual que no cabe una interpretación que agote el sentido de un texto o un signo -y que todo texto es por tanto radicalmente "ilegible"- no cabe una interpretación definitiva y global del mundo.

Es esta la convicción que, como sujetos desgarrados de aquella fe moderna, educados ya en una tradición de nihilismo coronado, es ésta la escéptica convicción que a todos hoy nos corresponde, como hijos de nuestro tiempo.

#

El enigmático objeto que da título a este libro -realizado por Duchamp en 1916- sólo puede entenderse como aflorado de esa intuición, de ese desagarro. Enteramente separado de su sentido, el "*readymade* asistido" esconde en su centro un objeto que ni siquiera el artista

llegó a conocer. Al ser agitado produce un "ruido secreto" -título de la obra- que permite alguna conjetura, pero nunca una interpretación definitiva de su consistencia, de su "contenido", de su "significado". Tampoco las inscripciones escritas en las placas que lo encierran favorecen su perfecta legibilidad, esa lectura resolutiva. Como obra de arte, es desde luego una obra "ilegible", radicalmente ilegible. Pueden darse interpretaciones varias, pero nunca ninguna que agote su significación, su legibilidad.

Alguien podría decir que tal cosa puede decirse de cualquier otra obra contemporánea, que eso se sabe desde, cuando menos, Mallarmé. En efecto, sin duda. Pero lo que en esta obra duchampiana se hace explícito es, precisamente, su autoconciencia de tal ilegibilidad. Lo que en ella está inscrito es, precisamente, que "es ilegible", que su contenido permanecerá siempre secreto, indescifrable. Esta obra es, así, una Alegoría de la Ilegibilidad -seguramente la primera que manifiesta serlo de una manera explícita en la forma que esta intuición adquiere en nuestra época.

El contenido de la obra, como el significado de los signos sobre ella trazados, permanece secreto, oculto, ilegible. Sólo ascendiendo a un grado de metalenguaje podemos "interpretar" la obra, abordarla: mostrando que ella es una alegoría de la ilegibilidad. Lo que ella nos dice - y esto sí que lo hace con extrema eficacia- es, precisamente, que no se puede triunfar por completo en el decir, en el escribir, en el expresar, en el leer.

#

Como "un ruido secreto", la pintura de Cy Twombly puede entenderse como surgida del mismo escepticismo, del definitivo desvanecimiento del sueño moderno por antonomasia: del abandono irreversible de la ilusión de que el lenguaje podría dominar al mundo, de que podía pensarse que hay un dispositivo -a saber, la Razón- que garantiza que lenguaje y mundo se corresponden, pueden darse fiel reflejo, que sus respectivos sistemas engranan sin holguras ni fricciones.

Convicta de la quiebra ineluctable de aquella imaginaria ligadura fija entre un signo y su sentido, en su pintura aflora la conciencia de estar ejecutando movimientos que fatalmente van a fallar en encontrar su destino, su lugar de reposo, su "buena lectura", su interpretación válida. Así, ella se presenta compuesta como por esbozos de una escritura inacabada, abierta, hecha de gestos insuficientes, no decodificables, extraviados de toda lógica de la representación. Se presenta como un registro de escrituras explícita y voluntariamente incompletas, como, apenas, acumulación de inicios de grafía, de arqueoescrituras, de escrituras en un estado remoto, inconcluido.

Una escritura primigenia, ilegible, que no sería ya servidumbre de la fe en el poder de la representación, sino mero testimonio y huella, puro envío del ser.

#

Como ella, algunas obras recientes de Ken Lum reaccionan contra la dificultad de leer que las afecta anticipando su propia ilegibilidad. Propia ilegibilidad que es, en efecto, directamente provocada, poniendo en relación los límites de la representación con el universo del media. Partiendo de la herencia pop, la escritura pintada de Ken Lum adopta el código cuasionomatopéyico del comic y los lenguajes subculturales, productos de la lectura distraída provocada por la mirada banal que el media generaliza. Seguramente, la impresión de lectura que puede tenerse ante tal pintura es similar a la que puede obtenerse de un graffiti visto desde el metro o un tren suburbano, o al hacer *zapping* entre distintos canales de televisión durante los anuncios, o al pasar descuidadamente y con prisas las páginas de un semanario cultural.

La lectura es vuelta imposible directamente por la presión de la velocidad a que debe hacerse. Y la cuestión de la velocidad es, en relación a la de la lectura, fundamental. Como escribiera Pascal, en efecto, "*quand on lit trop vit, ou trop doucement, on n'entend rien*". Cuando se lee demasiado deprisa o demasiado despacio, no se entiende nada.

#

Quizás de una manera todavía más sutil -pero no menos directa- la misma constatación de ilegibilidad provocada por la velocidad es el tema del bien conocido neón de Bruce Nauman: "*Mi nombre como visto a mil kilómetros por hora*". Con esa intuición que hace legítimamente de él uno de los artistas centrales de nuestro tiempo, Nauman resalta algo que intuíamos ya en el poema de Yeats. En la ilegibilidad del lenguaje, es el propio sujeto el que vive un desvanecimiento, un extravío. Si él, como trascendental, aparecía como fundamento y garantía de la soldadura de signo y significado, esta ilegibilidad radical que irrumpe en ese lazo y lo destruye cuestiona, de rebote, la propia entidad del sujeto, su nombre propio, su estabilidad constitutiva. Y en esta ilegibilidad de la obra es ciertamente el propio artista el primero que se desvanece.

#

En una aproximación extremadamente fría, y en cierto modo científica, al problema de la ilegibilidad radical, la obra de Hirsch Perlman plantea textos de lectura dificultada, como la del ruido secreto de Duchamp. La dificultad viene dada esta vez por la irrupción de pequeñas incidencias en el orden retórico de las frases e incluso en el orden de las tipografías, que Perlman deforma (o "diseña", si se prefiere) personalmente. La serie, de hecho, se titula "accidence", y como el propio Perlman nos advierte en la primera obra, el título está elegido por cuanto "La palabra inglesa que nombra la parte de la gramática que trata de las inflexiones de las palabras es "accidence", que parece una inflexión incorrecta de

"accident"". Lo fundamental es, en cualquier caso, la afirmación que culmina la obra -ella misma ilegible, agramatical. "Un texto -nos dice- puede equivocarse fácilmente". En consecuencia, su legibilidad siempre será limitada. El contraste de la serie de esos escritos "accidentados" con las fotos de obras arquitectónicas de las vanguardias heroicas viene además a resaltar el contraste de dos estados bien diferenciados de fe en el lenguaje. Por un lado, la creencia moderna en la eficacia de los lenguajes para modificar el mundo, tal y como aparece en el sueño de las vanguardias clásicas. Por el otro, en cambio, la certidumbre de su impotencia en los textos accidentados contemporáneos, indescifrables en su retoricidad forzada.

#

No quizás con tanto rigor científico, pero con no menos fuerza visual, podríamos encontrar cientos de ejemplos en la plástica actual que mostrarían, a través de la elección de un motivo escritural incorporado al plano de la representación, la dificultad de su lectura. Sólo quiero ya proponer tres ejemplos: La pintura de Christopher Wool -cuyo texto, privado de los espacios separadores entre palabras y cortado arbitrariamente al llegar al límite de los cuadros, no se puede leer sino con gran dificultad; las "esculturas metafóricas" de Klingeholler expuestas en la Documenta -letras apiladas en forma ilegible-. Y, finalmente, dos pinturas de José Maldonado en que reza manuscrito el conocido aserto de Paul de Man: "*la dificultad de la lectura nunca debe ser menospreciada*".

#

Tal vez podríamos establecer, en todo caso, que el modelo general de reacción a la ilegibilidad atraviesa el experimento de la suspensión de la representación, de la enunciación.

Es posible que a la base de esta estrategia convenga situar el modelo mallarmeano de ascenso desde la consciencia de la inagotabilidad del sentido en el golpe de dados a la página en blanco -como espacio virtual de aparición de "todas las tiradas posibles".

Y quizás podamos también considerar que el blanco sobre blanco de Malevich, como exposición virtual del espacio de la representación pictórica, constituye la primera realización cumplida de esta estrategia en el ámbito de las artes plásticas.

En nuestra contemporaneidad, esa estrategia es reconocible en muy diversas obras y trabajos, pero seguramente es en las "Cámaras" de Vercruysse donde ha obtenido su más depurada realización reciente. Ellas, en efecto, se presentan como exposición vacía del puro espacio de la representación, vacío, ilegible, carente de contenido.

El límite de esta estrategia viene, con todo, definido por la mirada misma, por el observador. Así, esta exposición vacía del puro espacio de la representación -como tal

ilegible por ser pura virtualidad de inagotables lecturas- habría sido recorrida en su límite precisamente por algunos de los “dark spaces” de James Turrell, como su “Blind Sight”, en que sólo después de 10 minutos el espectador alcanza a intuir una leve presencia de luz -que, en última instancia, ni siquiera puede estar seguro de que sea otra cosa que la proyección de su propia “intención de ver”. Pues, como el propio Turrell advierte, “*There is never no light. Even when it is gone, you can still sense light*”.

#

En el límite entre esta opacidad ciega -ilegible en su vaciedad- y la reflexión que constata cuando menos la presencia observadora del sujeto como lugar de reabertura del espacio de la representación -de hecho inclausurable-, podríamos mencionar las vitrinas de Reinhard Mucha, sordas y mudas en su opacidad interior pero interferidas por un elemento de cristal en que el mismo sujeto observador se reconoce como contaminador e introductor de presencia en el espacio imaginariamente vacío de la representación. Ejerciendo allí de límite a la potencia estratégica de la visión ciega, de la presentación abstracta del espacio de la representación vacío.

#

Salomé Cuesta desarrolla esa misma estrategia de suspensión de la representación también en términos de investigación sobre un virtual grado cero de la visibilidad, como horizonte de una claridad absoluta. Su trabajo, con todo, desarrolla de manera específica la relación en que el efecto de la luz se encuentra con el tiempo.

En “Las Horas Separadas”, la instalación se desplegaba en dos habitaciones simétricas, entre las que la intensidad de la luz oscilaba alternativamente, llenándolas con un cegador brillo a una u otra sucesivamente, de tal manera que el trabajo hacía bueno el verso de Rilke que la artista proponía en el catálogo: “*La primera palabra ha sido: luz / y se hizo el tiempo*”.

En su instalación en la Galería Antoni Estrany, el grado cero de exposición se proyectaba sobre un espacio convertido en su totalidad en cámara oscura. La lógica de la visión, de la mirada, es nuevamente perseguida en sus procesos de inversión, creando esta vez un lugar cegado para cumplir la condición de posibilidad de la visión -esto es, la oscuridad. Una vez más, igualmente, el acontecer de la luz es registrado en el tiempo, expuesto como origen mismo del acontecer en tanto temporalidad. Esta vez, son unos “espejos” fotosensibles, al recoger la luz y ver alterada al hacerlo su coloración, los que resgistran el tiempo, su calendario. En su conjunto, la cámara oscura en que con su instalación Salomé Cuesta convierte el espacio expositivo funciona así no menos como lugar de registro de la luz en tanto que soporte de circulación de la información, de la imagen, que como una máquina del

tiempo, como un verdadero y preciso reloj del acontecimiento, de la duración -diríamos, con expresión bergsoniana.

#

El tiempo que la instalación de Pep Agut realizada para la exposición de *Los Ultimos Días* en Sevilla registra es un tiempo definitivamente terrenal, postparadisíaco. También su obra es una construcción de lugar virtual, una presentación de un espacio de la representación.

Y también es la construcción de un espacio inicialmente opaco, no legible a la primera mirada -puesto que se ofrece como una construcción ciega y muda, sin ventanas ni enunciación alguna.

Pero para el espectador que lo recorre en su totalidad, el volumen ciego y mudo descubre un espacio interior, en el que ya sí despliega un contenido, que se ofrece a ser leído. Rodeando el bloque silencioso, construido con pequeños lienzos que se mantienen en un grado cero de enunciación, intocados por la pintura, el espectador descubre que el edificio es penetrable, como un templo secreto.

En su interior, la luz proyecta una imagen fragmentaria sobre una de las esquinas: una escena de expulsión del paraíso, precisamente. Y es el propio espectador, al introducirse en el lugar, el que corta y fragmenta la imagen con su paso, definiendo -como veíamos ocurría en la instalación de Turrel- el límite a esa estrategia de exposición vacía del espacio de la representación en que todavía se hubiera definido un paraíso, el horizonte de una claridad y transparencia plenas del mundo, aquel episodio adamítico en que el nombrar a las cosas del mundo otorgaba al hombre el pleno dominio.

#

También una constatación de la mirada observadora en un contexto de visión ciega -como efector de una interferencia imposibilitadora- es la que reconocemos en la obra de Gary Hill *Tall Ships* expuesta en la Documenta. Como en los "Dark Spaces" de Turrell, la visión se produce en un contexto de ceguera. Pero lo que el espectador puede observar al aproximarse a la obra es a otros observadores, personas normales que, como él, se le acercan y miran.

Un complejo sistema de dispositivos controlados por ordenador hace que el tamaño de las proyecciones de bajísima luminosidad aumente al acercarse el espectador y aumente además proporcionalmente a la proximidad de éste. Lo que el espectador contempla es entonces una pura metáfora de su mismo observar, de su misma visión ciega, incapaz de leer otra cosa que a sí mismo en el acto de intentarlo.

Con todo, en esta pieza, y por ese sutilísimo juego de distancias y aproximaciones establecido sobre un orden de baja visibilidad, la obra observada recupera una especie de

poder aurático, de carácter fantasmagórico, de “otredad”, de “distancia insuperable incluso en la máxima proximidad”. El deseo de ser observado, de que la obra nos devuelva la mirada, se hace acuciante, y la experiencia de “lectura” de la obra se cumple más allá del dolor de la ceguera, más allá de la certeza expresada por Derrida, en sus “*Mémoires d'aveugle*”, de que “las lágrimas ven”. Como a través de lágrimas, moviéndose en un *flou* ralentizado, en efecto, presenciamos estos observadores que en silencio, también, nos miran, avanzan hacia nosotros, mudos y ciegos en su calidad fantasmagórica, inquietantes en su turbia presencia abismal y remota.

#

Propondré todavía otro ejemplo de obra reciente que también creo que puede ser contemplada como una “Alegoría de la Ilegibilidad”. La bien conocida “*Documenta flânerie*” de Joseph Kosuth.

En ella, el objeto de la obra es la misma imposibilidad de la lectura del arte: las obras expuestas en la Neue Gallerie fueron, en efecto, ocultadas bajo unas telas negras o blancas. La ocultación es realizada por la escritura, una vez más. Fiel a su trayectoria analítica, la posición de Kosuth se sigue manteniendo en la tesis de que el objeto de la obra de arte contemporánea debe ser el análisis del lenguaje de las propias obras de arte.

Por tanto, las obras de Kosuth son siempre alegorías de la lectura, análisis del acto de contemplar las obras de arte, y funcionan siempre -aunque no necesariamente de manera exclusiva- a un nivel metalingüístico.

Pero en este caso, además, las “*Documenta Flânerie*” se evidencian alegorías de la ilegibilidad. De hecho, la mayoría de los textos serigrafiados en estas telas que ocultan las obras de arte son citas que hablan precisamente de los límites de la representación, de la imposibilidad de una plenitud de presencia del sentido. Entre ellos, como ejemplos, un texto de Slavoj Zizek en que se reconoce como lugar preciso de aparición del síntoma el mismo de la quiebra del circuito de la comunicación simbólica, o el bien conocido de Benjamin en que se sostiene que la cantidad de sentido es, en la expresión alegórica, proporcional a la presencia de la muerte.

#

Querría ahora fijarme por un momento en otro de los textos elegidos por Kosuth para serigrafiar sobre estos velos que ocultan a las obras de arte. Se trata de la célebre prohibición de la crítica promulgada en 1936 por Goebbles. Puesto que el texto es jugoso, me permito transcribirlo completo:

> "*Dado que no ha mejorado este año la crítica de arte, prohibo de una vez y para siempre a partir de hoy (27 de noviembre de 1936) su ejercicio.*
>
> *A partir de ahora sólo se escribirá información objetiva, sin añadir interpretaciones personales o juicios de valor -una total perversión del concepto de crítica que data de los tiempos de la dominación judía. El crítico será supervisado por el periodista y la información artística se limitará a la descripción. Tal descripción será verdaderamente democrática, puesto que devolverá a las masas la oportunidad de elaborar sus propios juicios y les estimulará a formarse sus propias opiniones*".

Nos encontraríamos en él ante una "brillante" expresión de la "resistencia a la crítica" -en la apuesta de su proscripción de la crítica a favor de un "discurso descriptivo, informativo"- que bien podríamos identificar no menos como ridículo "elogio de la estupidez" que como evidente "incitación a la barbarie".

Pero no es el texto directo de Goebbles el que puede hoy ya merecernos un comentario, creo, pese a la increíble e intolerable ola de neofascismo que recorre nuestro continente, sino el desplazamiento de sentido que su denegación de la posibilidad de la interpretación cobra en virtud de su reescritura por Kosuth en otro contexto. Es decir: nos interesa el propio texto de negación de la crítica presentado en tanto que, él mismo, alegoría de la ilegibilidad.

#

En ese acto, la obra de Kosuth sitúa la "resistencia a la crítica" en otro orden: uno en el cuál esa resistencia encuentra sólido fundamento. Puesto que ella es definida por la propia crítica, por el propio ejercicio (que Kosuth ejerce desde la práctica artística, desde luego con pleno derecho) del análisis de los lenguajes del arte. Se trata entonces de una resistencia crítica a la crítica.

Pues, en efecto, en el mismo momento en que se reconoce -quiero decir: la crítica reconoce- la ilegibilidad radical de la obra, el propio lugar de la crítica queda cuestionado, es desplazado hacia un espacio de imposibilidad final, un espacio paradojal, problemático.

Puesto que, diríamos, no cabe ya creer en la "buena lectura", en la "correcta interpretación", condición de las cuales es la legibilidad de la obra, entonces ciertamente cabe cuestionarse cuál sería el lugar de la crítica.

Esta sería la "resistencia a la crítica" diseñada por la propia crítica -"resistencia a la crítica" cuya validez deberíamos aceptar inapelablemente. Puesto que es la crítica la que descifra la ilegibilidad de la obra, es ella misma la que se niega su lugar en tanto intérprete

final, en tanto descifradora del sentido acabado, desveladora de la supuesta verdad de la obra, en tanto efectora de la lectura válida.

Solo que en vez de a una proscripción de la crítica, lo que la aceptación "crítica" de esta "resistencia a la crítica" nos impone es la necesidad de reconsiderar el "objeto" de la crítica, su tarea. Insistiendo eso sí en el estatuto problemático de una disciplina que no va nunca a poder agotar el significado de un texto, sino que al contrario lo va a multiplicar, a hacer proliferar en todas direcciones.

La tarea de la crítica, desde este punto de vista, no sería más la interpretación definitiva, la develación de la verdad. La crítica no tendría que ver con la supuesta verdad de la obra, con el desciframiento de su sentido, o con la "lectura", la desvelación o el desocultamiento de la obra, sino, al contrario, con la puesta en evidencia de su misma ilegibilidad final, con la multiplicación de los sentidos del texto o la obra -e incluso, como hemos hecho en esta propuesta, con el análisis de las estrategias mediante las que la propia obra ensaya hacer "legible" esa ilegibilidad, hacerla patente. La crítica se nos aparecería, en efecto, como una lógica de la multiplicidad de las interpretaciones, según la hermosa expresión deleuziana.

#

Recordaré, para terminar, otras alegorías. Aquellas dos "postrimerías" de Valdés Leal que, realizadas en una época también atravesada de desconfianza hacia los poderes del lenguaje, de descreimiento en la claridad y preferencia por el claroscuro y la *tenebre*, venían a expresar de manera bien patente su conciencia de la inexistencia de respuestas globales que resolvieran el problema de la existencia humana, que disolvieran el enigma de la vida, que acertaran a mostrarnos su sentido. En una de ellas se muestra "el destino de las glorias del mundo", *"finis gloriae mundi"*. Aquí reposa el sentido, las pompas, el poder, la ilusión de la subjetividad. La otra nos recuerda de manera implacable que la vida pasa en un instante, *"in ictu oculi"*.

Si miramos a las obras de Jan Vercruysse veremos que no nos dicen otra cosa. Sus *Tombeaux* nos muestran en efecto dónde acaban las glorias del mundo y sus "autoretratos" nos recuerdan que, en efecto, la vida pasa fugaz, incluso para el sujeto del arte. *Ars breve, vita breve*.

#

Tampoco dicen otra cosa las "postrimerías" de José Maldonado construidas en citación explícita de las alegorías aludidas de Valdés Leal, cuyo formato reproducen con exactitud. Su mensaje sin embargo se mantiene esta vez secreto, semioculto, ilegible -puesto que está escrito en código de sordomudos, como insinuando con ello que es ésa la condición de todos

nosotros, una condición que ignoramos, la determinada por nuestra posición ante el lenguaje, la característica de la propia obra de arte en el espacio de la representación.

No descifraré aquí el texto en ellas codificado, aunque sí puedo aclarar que está tomado de la misma capilla barroca -la del Hospital de la Caridad en Sevilla- en que se exhiben las dos alegorías de Valdés Leal que la obra cita. Prefiero que acepten mi hipótesis y admitan que lo que a ellas más les importa hacer ver es que son ilegibles; y aludir con ello a una condición generalizada de la obra de arte contemporánea, no menos que a una condición de habitabilidad del mundo desde el lenguaje que a todos nos concierne.

Pues como otro poeta escribió, con palabras que podríamos perfectamente imaginar como lo herméticamente escrito en las postrimerías de Maldonado:

Un signo sólo somos, ilegible
somos sin dolor y casi
hemos perdido nuestro idioma
en un país extranjero

País que, seguramente, todos nosotros, los más efímeros, habitamos: el mundo interpretado, el mundo de las cosas atravesado por el lenguaje; la, un punto incómoda y sólo a medias transparente, Casa del Hombre.

SOL NEGRO
-LA LUZ DEL ARTE-

> "La primera palabra fue *luz* -y se hizo el tiempo".
> Rainer María Rilke, *Libro de horas*

> "*Je suis le tenebreux, le veuf, l'inconsolé,*
> *Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;*
> *Ma seul étoile est morte, et mon luth constellé*
> *Porte le soleil noir de la mélancolie*."
> Gerard de Nerval, *El desdichado*

Primer encontronazo con la "ciencia lógica": el habido precisamente en cuanto al relato del origen, a la narración de nuestra *caída en el tiempo*. Asomado a las páginas de la Biblia, el niño escrutaba los primeros pasos del mundo, del hombre. Seguía, como antes atendiera los cuentos de hadas, la apasionante narración del comienzo -cuando ésta todavía no había sucumbido a la tentación de autopredicarse: "en el principio era el verbo".

En aquel relato, sin embargo, no era aún la palabra lo primigenio -sino la luz. Esa extraña luz que habría de ser incluso antes que cualquier astro que la emitiera. De hecho, y según la narración bíblica, primero fue esa luz y sólo después fueron creados los soles y las estrellas, las lunas y los planetas. ¿De dónde podía venir esa luz? -la pregunta prendió como un fuego en el corazón del niño, seguro de que a ella pertenecía todo saber del origen.

Desde aquel día la imaginación de esa luz -que sería antes de toda fuente- ha cautivado al niño: tanto al menos como la posibilidad de -imaginándola- tenderle trampas al discurso de la autoridad. Como en el episodio bíblico, el niño habría de ser llevado a presencia de los doctores: dios puede hacer posible lo imposible, lo lógicamente impensable -fue lo que entonces, con indiferencia soberbia, le respondieron. Pero se resistieron a conceder que justamente esa fuera entonces su tarea -y brilló una chispa en los ojos del niño-, ese su lugar, esa su condición. Para el niño, sin embargo, la custodia de tal luz impensable se convirtió por siempre en el misterio preciso de su dios -que ya nunca pudo imaginar sino como guardián

extremo del secreto desorden del discurso: como guardián de esa luz que habría de ser, imposible, antes de toda fuente.

#

Una luz negra que tiene al mundo siendo plácido, en una noche quieta y oscura, sin horas todavía -entregado aún a un ser pleno e inmóvil, a un puro estar.

Una luz negra que produce revelación -justo donde no ilumina, donde inunda de una oscuridad casi tan profunda como la que habría allí donde nada hubiera. Nada: ni siquiera ese lugar que ella ocuparía, expandida como un misterio mudo.

#

"Nunca hay no-luz", ha escrito Turrell. Y, en efecto, cómo podría haberla, dónde podría tal "no-luz" estar. Sólo al otro lado absoluto de lo que es, en una nada total. No-luz sólo podría haberla allí donde la nada más extrema reinara, allí donde la extrañeza heideggeriana hiciera saltar por los aires la cautivadora violencia de su propia pregunta: ¿por qué el ser, y no más bien la nada? -esa negra luz.

#

La más fascinante de las ficciones de la ciencia contemporánea, la de los agujeros negros, nos habla, con voz misteriosa de leyenda inmemorial, justamente de ese lugar que sería una nada extrema. De la mitología que rodea a estos entes de auténtica ciencia-ficción, subyuga el relato de su capacidad para absorber la luz. Ésta, se nos cuenta, es capaz de desviar su curso millares de kilómetros para entregarse al misterio sacrificial de esos agujeros. Su magnetismo parece ejercerse como un canto de sirenas, excitando incontenible una pulsión suicida. La luz, en efecto, se arroja al cráter mistérico de esos pozos insondables como a la busca de una paz final que la fatiga de un viaje atrozmente interminable obliga a considerar bien ganada. Tantos millares de eones siendo -y por fin, la oportunidad del silencio. Sólo en esos lugares la luz muere, descansa.

A nosotros, de este lado, han de quedarnos necesariamente algunas dudas. Qué le ocurre realmente allí a la luz: se inmoviliza y detiene en un punto único y negro, pero aún está, o sencillamente desaparece. Nadie sensato se negaría a dejarse atraer a la boca de un agujero negro si pudiera prometérsele un instante de experiencia de ese todo-o-nada, de luz, que allí habita. Con certeza, la magnificencia del espectáculo compensaría de su impúdica brevedad -si es que no se revelara que en realidad ésta, su brevedad, era la mejor de sus cualidades. En efecto, sólo se muere una vez -en un sólo instante, pero por siempre.

#

Lo mejor que esta mitogonía del agujero negro puede hoy enseñarnos, con todo, se perfila leída a contrario. Justamente, que “ser” y “ser luz” coinciden, son lo mismo. Más allá del intrigante “ser es percibir” berkeleyano, hoy podemos fuera de toda duda afirmar que la luz es la materia misma del ser.

No sólo, pues, que todo lo que es ha de ser perceptible -sino que la misma materialidad que le imprime esa característica está formada, cuando menos en una muy alta proporción, por átomos de luz. Pero decir esto tal vez suponga incurrir en pleonasmo: en efecto, ¿podría haber átomos otros que “de luz”? ¿No es precisamente eso lo que, tomada en todas sus consecuencias, significa la afirmación de que “ser” y “ser luz” se coinciden milimétricamente?

#

Pensad por un momento en la luz de la estrella, cinco mil millones de años después, mostrando todavía que ella fue, todavía siendo -si a la luz de este ejemplo podemos intuir lo que realmente significa *acontecer*- en aquél su “haber mostrado”, en aquél su mostrar por siempre. Luz pura, flotando infinita entre las líneas del tiempo.

Es ella, la luz, la que en su expansión, en su viaje, viene a producir el espacio. No es extraño entonces que para las grandes distancias se utilice como medida patrón justamente el tiempo de su errancia: tanto tiempo-luz -tantos años, tantos milenios, tantos miles o millones de milenios. La medida del universo es justamente la de la distancia recorrida por la luz desde el comienzo.

Lo que, en el fondo, la teoría de la relatividad desvela es que tal afirmación, en todo caso, no acaba de decirnos nada: pues también el tiempo se produce a la velocidad de ese viaje. Cierto que ella nos es inmensurable: tanto que justamente podemos postularla absoluta. Pero para sí misma, y precisamente por ello, ella no es más que velocidad cero: instantaneidad, simultánea e inmóvil no sucesividad. Dicho de otra forma: que para el universo entero que la luz recorre, el tiempo transcurrido no ha excedido el instante -y la distancia recorrida sigue siendo una distancia cero.

Por lo que a la luz se refiere, ciertamente, y aún habiendo ocurrido ya todo, y aún una escalofriante infinidad de veces -aquí no ha pasado nada.

#

Ahora, imaginad un universo poblado de todas las presencias de lo que ha sido expandiéndose, como las estrellas mismas, hacia los confines más remotos del universo. La luz rebotada de cada lugar, de cada rincón del sistema, viaja y puebla cada lugar mínimo, cada parcela íntima del espacio. Todo lugar habita así a la totalidad de los otros -y es por

todos ellos habitado. Únicamente nos falta la pantalla que capte esta interpresencia infinita, alambrada -que convierte al mundo en un jardín leibniziano, barroco bestiario de las infinitas mónadas.

En una ocasión, visitando con él El Escorial y comparando las piedras talladas por la mano del hombre con las que emergían de las profundas montañas, hablé con Robert Morris de cómo esa interpresencia es la forma larvaria de todo pensamiento -que se dice entonces por igual de ojos, espejos o las mudas superficies de la materia. Ellas tienen ya ese mismo posarse de la luz recíproca -como sólo hace falta tender una antena en cualquier punto del aire para percibir que en él había una presencia saturada de mensajes, de sonidos e imágenes.

Dicen que Leonardo siempre estuvo fascinado por la convicción de que la vibración de las palabras que vertía mientras pintaba se imprimía en la superficie aún fresca de la pintura que depositaba en sus cuadros.

Con seguridad, la luz que los baña -viene de entonces. Y si dispusiéramos del artilugio adecuado, podríamos no sólo escuchar allí esas mismas palabras, sino incluso verle, real y aún móvil, en la pantalla tendida que allí él dispuso.

#

He aquí un sueño-experimento cuyo resultado me tenía discutiendo, noches enteras de la infancia, con mi hermano. Qué habría de verse si pudiera uno introducirse en una esfera perfecta, sin ninguna clase de junturas o rebabas, cuyo interior tuviera la calidad reflexiva de un espejo impoluto -una especie de bola de navidad gigante, imagino. Suponiendo que sólo estuviera en su interior el sujeto que mirara, y la luz de que se acompañara para poder discernir la imagen que habría de formarse en las paredes esféricas, dos hipótesis nos cautivaban. Una, que habría de no verse nada, señalando el ser vacío de quien miraba. Dos, que éste sólo vería un gran ojo: el mismo que mirara -algo así como su pantografía reversa y amplificada. Una tercera se me hace más pensable hoy: que el que observa se viera a sí mismo infinitamente repetido en todo lugar y a todas las proporciones, cada parte de su cuerpo a su vez a todos los tamaños y en todas las proporciones. Entre el blanco absoluto de una luz infinitamente multiplicada en sus infinitos rebotes, y el negro total de su anulación recíproca, la hipótesis de un poder seleccionar fijando la atención en uno u otro objeto -me parece ahora la más seductora.

En ella se proyecta la hipótesis de una conciencia-plena-pasividad (cpp) para la que todo estaría presente, dominio de la representación infinita. Sobre ella vendría entonces a imprimirse un movimiento de la voluntad, que haría que esta conciencia pasiva (cpp) se volviera conciencia-de-sí (cds): se hiciera atenta, pensante, activa. Pensar -no sería entonces simplemente conocer: sino más bien seleccionar, distraer, un dejar perderse ecos del mundo.

De hecho, entonces y más bien, un ignorar, un no-conocer, un olvidar, un cegarse parcial que iluminara justamente en su seleccionar.

#

La luz trama órdenes de reciprocidad: en su infinita expansividad ella todo lo hace posible, pero cuando su economía se decide en una dirección -digamos: hacia un observador- entonces todo el cálculo se hace mutuamente interdependiente. Todo lo que flotaba en el reino de la posibilidad infinita aterriza de improviso en el orden de la necesidad, de lo requerido.

Es esto lo que Baltasar Gracián llamaba “ponderación infinita”.

Y de su Ley tenemos casos de “coincidencia” tan espeluznantes como el que funda la posibilidad del eclipse total -como sol negro. Ese que hace que, a nuestros ojos, el tamaño de las esferas de la luna y el sol cuando se interfieren coincida con precisión escalofriante.

¿Acaso no es ese ajuste signo de un verdadero *mysterium mundi* -que en buena ley habría de hacernos postrar?

Pero no para adorar a dios alguno -que poco respeto merecería por tan efectista juego- sino para reverenciar el alucinante misterio que hace que la materia misma del mundo, en su calidad de luz y presencia absoluta, admita en su seno la interdependencia, el engranaje, exista dotada de la infinitamente misteriosa vida del *espíritu*, instaure el mundo como espacio “comunicado”.

#

Porta el arte en su escudo de armas el sol negro de la melancolía: no es el suyo *un saber gayo,* afirmativo, sino ese otro oscuro propio de la ciencia melancólica. Brilla su luz justamente como luz negra, como opacidad interpuesta que, creando una ceguera, una sombra, le otorga al ojo cegado justo ese descanso que le permite sólo tenerse a sí, apropiarse de lo que en él ya estaba. En efecto, y como se ha dicho, la actividad del arte ha de ser ciega -incluso a la luz que ella misma emite. Es ella la que es capaz de introducir, en el orden de la representación infinita, ese pequeño momento de la voluntad que instaura, en el lugar en que un sujeto se constituye precisamente como punto ciego, la presencia pura de una imagen transfigurada no ya como acontecimiento -sino justamente como conciencia de él, como aprehensión latente, ciego saber.

Un saber que lo es no del orden luminoso de aquel platónico sol de las ideas que en todo lugar quisiera proyectar sus promesas de completud e inmovilidad, de clausura y eternidad. Sino, al contrario, del orden de una noche transfigurada que canta la perennidad de todo, que

da cuenta de la interminable resistencia del ser a someterse a los órdenes de la representación, de la identidad.

Un saber que es testimonio a contrario: no, como se quiso, buena y veraz representación del mundo; sino violento y desgarrado testimonio de que la representación solo funciona -porque es falsa, imposible: porque no es tal, sino ella también acontecimiento puro.

#

Así, brilla el sol del arte eclipsado, como un sol negro. Y su eficacia pertenece al orden de aquel *misterium mundi* que habría de responder de la implacable componibilidad del mundo, de ese espeluznante misterio que establece que el sumatorio infinito se dé como compensación perfecta, como equilibrio posible. Que todas las partes con todas las partes formen un todo "económico", compuesto, es estado que sólo se expresaría en un algoritmo de infinitas variables -del orden de la "ponderación infinita", en efecto: reservado su conocimiento entonces a un espíritu absoluto- si no fuera porque la interposición de ese punto ciego, de ese cuerpo opaco que intercede el juego de los ecos infinitos que organiza en el tiempo la relación de todo a todo, determina la suspensión del infinito posible, organizado, en puntualidad unívoca y singularísima. Como una mónada más ciega y sin ventanas aún que el resto de todas ellas -la del arte tiene complicado en su seno oscuro el infinito despliegue de todo lo que por la eternidad es, instante a instante, segundo a segundo.

Es así que una obra de arte, sol o agujero negro, es la semilla invertida de todo el acontecer de lo que existe -en un instante del mundo. Las épocas, por tanto, pueden asomarse a su pozo negro -y aún deben, si es que quieren saber de sí.

#

El tiempo del conocer es siempre el de las mediaciones, el de la técnica. No es sólo, entonces, que el día artificial sea ahora nuestro día: sino que ni hay ni ha habido nunca otro día que el del artificio. Todo día es el producto de este vivir al otro lado de un eclipse intermitente, de una luz interceptada. Todo el orden de la conciencia pertenece entonces, y *por naturaleza*, al de los artificios, al de la técnica, y ese espejo oscuro que como punto ciego el arte intercala en la economía de ecos infinitos que el acontecer del mundo arroja de rincón a rincón sigue los ritmos que pauta el desenvolverse de la técnica. Es justo de ella entonces de la que el arte es espejo oscuro, sol negro situado en el punto ciego del inscribirse de cada cultura en los órdenes del tiempo.

Es por esto que la tarea de auscultar su lógica epocal, la de la luz que instaura el tiempo de los artificios, no es un mero homenaje episódico a una conyuntura autorreflexiva -digámoslo claramente: la conceptualista-. Que el arte interrogue entonces su forma y lugar -en el seno de lo social, de los lenguajes, de los saberes, de las mediaciones- nunca podrá ser, en efecto,

mera circunstancia episódica: al contrario, le es determinación inherente, pues sólo en hacerlo logra cumplir naturaleza y misión. Sólo en tanto se resuelva como tensión ciega, en su efecto de negación autorreflexiva, el arte alcanzará a realizar su tarea ontológica. Es por esto que quienes quisieran un arte afirmado y directo, incapaz de un mirar en sí y desde esa automirada cegadora revelar el brillo y la trama entera de la economía infinita de lo que a su alrededor acontece, del afuera, sólo tendrían un arte que siendo representación mera -no podría serlo sino vacía, ilusoria, falsa. Y de una falsedad e ilusión que no escondería en su seno verdad o revelación alguna: justo al contrario, ella sólo se da allí donde el aparecer es ciego, mudo, opacidad completa.

#

Luz negra del arte, luz ciega. Resplandor breve que, como aura oscura, asalta desde el reverso de un interior que no se tiene a sí mismo sino como eco completo y vacío del afuera -corte ciego en una trama infinita cuyo no lugar suspende en ecuación singularísima, concreta. Casa pequeña del no ser, el asalto de la revelación se escribe entonces en su seno con el nombre de una melodía perpleja: el saber que allí se abre pertenece al orden de la iluminación profana, de la verdad breve, pobre y callada. Como un fogonazo, ella hace resplandecer por un instante en la retina del alma la memoria de toda forma -que pronto vuelve a perderse en lo oscuro, en el olvido que ella misma asienta. Extraño e inútil saber, que sólo lo ha de serlo de perennidad y contingencia. Que tan poco sea su vía elegida por los hombres, siendo además tan arduo el camino que a ella conduce, nada a spinozista alguno, más de tres siglos después, habría de extrañarle. Pues como escribiera Brecht, burlándose del triste Salomón y de a dónde su sabiduría le condujo: “afortunado el hombre sin nada”. Es sólo esa nada la que el sol negro del arte entrega, alumbra. Y afortunado, sí, el hombre que a su luz conoce y contempla, inmóvil e infinito, el mundo, las eras.

SIDA: EL CUERPO INORGÁNICO

A Pepe Espaliú,
que enfermó de lucidez,
en épocas tenebrosas.

No hay espacio de la representación inocente. Esto significa: que toda organización de un lenguaje depende de una estructura compleja, tensada, irreductible. Que, por así decir, cada efecto de significancia, cada secuencia discursiva, puede ciertamente remitir a otro orden -pero sólo de manera indirecta, como en un juego desplazado de resonancias, merced a una transversalidad oblicua.

Es impensable una traductibilidad directa, una correspondencia biunívoca, entre dos sistemas. Es cierto que pueden darse ecos y analogías abstractas entre ellos -lo que no tanto justifica cuanto induce el pensamiento de que mutuamente "hablan" de sí, se dan reciprocidad- pero la línea principal de este estar en relación dos sistemas es "interior" (aunque "trascendente" a ambos): diríamos que opera desde la presión o la tensión sistémica con que ese encuentro se cumple desde un orden superior, para otro "mesosistema" que los englobaría y del que ambos esta vez ya no aparecerían sino como elementos, como momentos de una tensión sinérgica -no como unidades cerradas y autónomas. En realidad, es ésta la imaginación transholística que debemos ligar al concepto de complejidad. Toda estructura, toda red sistémica, es algo así como la fijación provisional de un *zoom* escópico que descubre un juego de tensiones capaz de definir un momento de equilibrio, una "dirección de reposo" -por debajo (o por encima) de la cual todavía podemos presentir otros tensamientos, otra organización de la inestabilidades que requerirá variar el foco del *zoom* a quien pretenda intuir la nueva ley, la nueva "dirección de reposo".

Es, así, la interdependencia mutua de toda fuerza que participa en el juego lo que, en realidad, más interesa. Son, por así decir, las fuerzas horizontales de todo sistema las que determinan su potencial de significancia: es esto lo que significa que "ningún lenguaje es inocente", que ningún espacio de la representación es inocente.

Hasta tal punto esto es así que incluso debemos rechazar la tentación de pensar que pueden existir verdaderas relaciones “verticales”: que “algo” puede hablar de “algo”; que, por ejemplo, un lenguaje podría representar el mundo, lo real. No existe tal cosa de una manera específica, y cualquier encuentro virtual entre un efecto de significancia y un referente es no otra cosa que el indicador de presencia de un juego articulado de fuerzas en el que ambos se conjugan horizontalmente, en un mismo plano. Otra cosa es que ese plano, ese auténtico “espacio de la representación”, sea directamente perceptible a la conciencia; o, más exactamente, pueda resultar representable para el propio lenguaje que de él obtiene el beneficio de la eficiencia. Que, ciertamente, no lo es.

Pero lo fundamental es, entonces: que la eficacia de un lenguaje depende no tanto de la suposición de una ley de correspondencia entre él y lo por él representado, cuanto de la virtualidad de existencia de un plano desplazado en el que tanto él como lo representado se jueguen tensión mutua, puedan organizarse y articularse como multiplicidad efectiva, espejearse en la oscura geometría de una constelación tensa, reticular.

Dicho de otra manera, que sólo porque, por ejemplo, un orden simbólico engrana en un mismo plano las tensiones relativas de lo real y lo imaginario puede darse algún encuentro que induzca el pensamiento de la correspondencia entre nuestros deseos y los objetos reales que aparentemente lo satisfacen; que -nuevamente, en abstracto- sólo por la mediación de un espacio tercero que los abarca puede entre dos sistemas cualesquiera producirse la ilusión de la representación. Dicho de una tercera manera: no hay representación, sino síntomas, indicadores de estado de la red a la que un signo pertenece -en la que un signo rinde eficacia esporádica, mejor diríamos. Dicho, para terminar, todavía de otra manera: que no hay lenguaje nunca, sino sintomatología, ideologías, el tráfico interesado de las lenguas y los decires.

Y no deja de ser importante constatar que bajo semejante perspectiva la no-inocencia que puede decirse de cualquier espacio de la representación debe al mismo tiempo declararse no-culpable: pues nada es traicionado ni violentado. Falta, por así decir, el cuerpo del delito, la “verdad” supuesta a la que cualquier construcción fallaría. Como, en efecto, ha escrito Slavoj Zizek, “la ideología no sirve a nada”. Sino a sí misma, reinando en todo lugar.

#

No existe el cuerpo. O mejor: el cuerpo no es real, no es “sólo” real, digamos. Como tal, como “sólo” tal, no sería sino un desorden, una dispersión de órganos rotos, un laberinto y una acumulación de lugares y funciones faltos de concierto, inarticulados, una eventualidad fundida y extraviada en el magma de una totalidad confusa de la que no se distinguiría. Es preciso pensar su pura estructura biológica como redoblada, o mejor desplazada, sobre un imaginario cuerpo sin órganos en que la inflexión mutua de éstos se resuelve en una articulación compleja, estable -cuando menos, provisoriamente estable. Es ese segundo

(hablemos así, por ahora) cuerpo virtual el que retiene unido y compacto, sometido a tensión orgánica, este cuerpo real que el bisturí podría cortar, separar. Como todas las cosas del mundo, es en su constelarse donde radica su organicidad, su estructuración, su figura separada y operacional. En el cuerpo, es éste orden -en realidad, no se trata de "otro" lugar, de "otro" cuerpo: sino del único pero contemplado ahora al nivel de organización- el que regula toda posibilidad de autoconciencia. De hecho, no deberíamos hablar nunca de pensamiento más allá de esta eficacia recíproca de las partes -de todo, por igual. La potencia de pensamiento del cuerpo y su constituirse como tal se dan, así, a la vez (es por esto que hablar de "dos" cuerpos -uno biológico, otro virtual, imaginario, orgánico- sería radicalmente inexacto, impreciso), en una sola operación. El cuerpo es al mismo tiempo unidad de acción y pensamiento, operativo capaz de actividad biológica y de conciencia, sólo y precisamente en tanto estructura y organicidad -es decir, en tanto que no sólo real, en tanto que, también, *imaginario*.

> "Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo"[15].

#

En un texto terrible y enigmático -"*a mayor significación, mayor sujección a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta demarcación entre la* physis *y la significación*"- Walter Benjamin establecía la estrecha relación que liga significación y muerte. Sólo ahora, quizás, podríamos leer con toda radicalidad lo que esa sugerencia representa. No otra cosa, en realidad, que la equivalencia misma de la significación y la presencia de la muerte: que "significación" no es, precisamente, sino la tensión potencial y dinamizadora del ser de un sistema en el tiempo que se distingue de la rala fisicidad sólo por serle atribuible la eventualidad de su muerte -que sólo, de hecho, le concierne en tanto quiebra profunda de esa organicidad; en tanto acontecimiento puro que la afecta -y, precisamente, en el orden del imaginario, de su "significación".

---

[15] Pepe Espaliú, "Retrato del artista desahuciado", recogido en *En estos cinco años*, Estampa, Madrid, 1993.

Es ahí donde también el hallazgo del artista resplandece con el brillo de una lucidez terrible, inescrutable. En su doliente agudeza, se le hace evidente que es la presencia de la muerte la que devuelve lo real -y al mismo tiempo, entonces, la que carga su actividad con la plenitud del sentido. Más allá, la conciencia cobrada de ello -y es eso lo verdaderamente espeluznante- le reporta una profunda indiferencia hacia la eventualidad efectiva de la misma muerte. Pues si ella, en efecto, introduce el sentido al desviar la totalidad de la vida del sujeto hacia un espacio no-real, no puramente real, acorporal, imaginario -cuerpo sin órganos, espacio de tráfico del sentido y el discurso-, sólo ella puede también devolver a lo real, rescatar la existencia del sujeto desde aquél nivel de organicidad que es el que su eventualidad pura interrumpe -y quizás, devolverle al abrazo de lo mineral, de la totalidad de la que ella misma le había arrancado. Pues ella sólo acontece en el lugar en que el cuerpo se disuelve, inorgánico.

Es así que el sida, pudiendo ser efecto y proyección del desvanecimiento del sentido en la vida psíquica del cuerpo organizado -y potencia efectiva de dispersión de sus órganos, por tanto- puede al mismo tiempo constituirse en ocasión y lugar de reposicionamiento de la vida del sujeto en el orden puro de lo real, existencial, y en experiencia vívida de la plenitud del sentido. En tanto exclusión impenitente y cruel de toda credulidad en los órdenes del imaginario -en que el sueño de un sujeto constituido, de un cuerpo organizado, encontraban sustento.

#

Aceptemos como hipótesis que toda enfermedad pertenece a una época, que está sometida a la determinación epocal de los lenguajes que atraviesan el cuerpo, que le configuran como depositario de una vida psíquica. Aceptemos que una enfermedad es así un acontecimiento de orden *técnico* y que, por tanto, expresa un momento, e incluso un "progreso", civilizatorio -no menos ella que los ceremoniales que alguien pueda emplear para *curarla*-, el estado de desarrollo de una tecnología de relación de lo humano con la vida. Digamos: que la enfermedad es, en toda su envergadura, un hecho social, que antes y más debería ser objeto de las ciencias humanas, sociales o del espíritu -que de la biología o la medicina, o cualesquiera ciencias "naturales". La enfermedad, es preciso decirlo, no pertenece al ámbito de éstas -como tampoco lo hace la muerte.

Esto significa, mucho más allá de la idea de la enfermedad como metáfora, que toda enfermedad no es otra cosa que una pura y efectiva producción de síntoma, la escritura quebrada de un anudamiento, de una tensión genérica: el borde en el que desborda la presión centrípeta de una constelación significante. Si se quiere: la expresión aflorada de la incomplección y dificultad de un sistema para compactar la circulación del sentido en su interior. La declinación específica de lo inclausurado de una visión del mundo -en el lugar preciso en que ésta se ejerce en su concreción: un cuerpo.

Es así que la enfermedad pertenece por entero al orden de lo simbólico -allí donde la circulación de éste se rompe, allí aparece el síntoma- y que lo que la enfermedad manifiesta es siempre algo acerca de éste: del universo y el orden de lo simbólico. Para allí, reconocer lo fallido de la instrumentación colectivizada, agenciada por la Ley en que se conjuga el Otro genérico, donde pretende anudar e inscribir en el orden de lo real y el cuerpo orgánico la presión y la pasión de perennidad que se proyecta desde el imaginario. Así, la enfermedad es siempre un mentís a la cultura que organiza un cuerpo, que inscribe en él la imaginaria potencia de una estabilidad virtual: la enfermedad no es otra cosa que esa propensión a lo inorgánico y el desordenamiento que reintroduce en el orden de la conciencia, del espíritu, de la cultura, la ley misma que rige en el orden de la naturaleza, la de la caducidad de todo. No otra cosa que la demostración palpable y brutal de que la suposición de que la vida psíquica estaría regida por el principio del placer, o si se quiere por el de la conservación de la entidad, es, en realidad, sólo eso: una suposición.

#

Insistamos todavía, por un momento, en la dimensión social, socializada, simbólica, que posee la enfermedad.

En realidad es ella la que hace legítima toda reivindicación de los "afectados" -no importa en realidad cuál sea la enfermedad- contra el "cuerpo social", contra los representantes de la sociedad que ellos habitan, en la que "padecen" la enfermedad. Hay en ellos una intuición afinada de su verdadero carácter: no hay ningún desorden "axiológicamente neutro", inocente, puramente "del cuerpo", por así decir. Sino que es la escritura que en éste imprime un orden de convicciones, una constelación reguladora de la relación del sujeto con el mundo, la que es fallida, la que no se consagra en todo lugar a la estabilidad, a la "felicidad" del sistema -tal vez porque sólo de esa manera misteriosa cumple a otro fin quizás más alto: el de una conservación, una estabilidad, una tendencia al equilibrio que no se resuelve a un sólo nivel, en un sólo orden de las intensidades: sino en todos a la vez, bajo una perspectiva transholística, como más arriba la hemos llamado, bajo la perspectiva multiplicada de la extrema complejidad.

Es preciso acabar de comprender así que el cáncer o el sida no son menos hechos-de-carácter-social, menos efectos civilizatorios, que, por ejemplo, los accidentes automovilísticos, la videoconsolomanía o la pasión por visitar museos la mañana de los domingos. Males que refieren y sintomatizan una visión del mundo enfermiza, consumada en su pecaminosidad; expresiones, en definitiva, de la ineficiencia con que una organización simbólica de las formas de habitar la existencia provee a sus desgraciados hijos.

#

Desvalimiento. Desvalimiento del estar del hombre en el mundo. Ineficacia de sus instrumentos de interpretación, de designación, de dominio del mundo. Incapacidad para nombrarlo adecuadamente -de sus lenguajes. Impotencia para someterlo sin dañarlo, para instrumentarlo -de acuerdo a una intuición global, ecológica en sentido etimológico- sin erosionarlo irreversible y gravemente -impotencia de sus técnicas. Insuficiencia, en definitiva, de las mediaciones para proveer formas de organización de la existencia que resuelvan el conflicto de la vida, su dificultad -insuficiencia global, en definitiva, de la cultura, pérdida de su valor simbólico, de su poder de producción de una esfera de consistencia capaz de dotar a sus habitantes de instrumentos para mantener ligados sus sueños y su realidad, los territorios de su deseo y el de su experiencia ...

He ahí todo lo que representa el sida.

Pero la palabra "representación" es aquí inadecuada. He ahí -deberíamos más bien decir- todo lo que sintomatiza el sida, aquello con lo que el sida hace red, engrana, forma sistema. Y aún esta descripción es inadecuada. Más allá: he ahí todo lo que el sida *es* -esa inmunodeficiencia adquirida de todo un orden de inteligencia del mundo, de toda una cultura, de todo un impulso civilizatorio ... tal y como se proyecta sobre los usos que sus hijos pueden hacer del cuerpo que en su abrigo les es dado construirse, agenciarse.

#

Inmunodeficiencia. Carencia de argumentos para resistir el impulso disgregador, disolutorio, entrópico -que la Naturaleza, implacable, enarbola contra la ilusión de la cultura. Incapacidad del sujeto para regenerar sus fuerzas de cohesión interna, para producir mecanismos de autodefensa -allí donde los protocolos de su organicidad, su imaginario cuerpo sin órganos, carecen ya de fundamentación, de soporte. Incapacidad del sujeto para autoproducirse, abandonado de la provisión simbólica que toda una textura cultural ha dejado de aportar. Incapacidad del sujeto para "conservarse" en sí, para complicar y consolidar el tramado de su asentamiento en un cuerpo, contagiado del escepticismo que desfonda su estructura -desde su articulación genérica, general.

Es por ello que una discusión acerca de la naturaleza exógena o endógena de la enfermedad carecería de sentido. Sin duda la adquisición de la inmunodeficiencia tiene lugar por obra y presencia de un factor adquirido, ajeno al propio cuerpo del sujeto afectado. Pero el desarrollo de la "enfermedad", del síndrome, es en su totalidad interno: se refiere a la propia incapacidad del cuerpo, del sujeto, para protegerse, para "querer" autoconservarse. De ahí que, quizás, lo más acertado sería interpretarlo en términos de síndrome filógeno: no ya como plaga o epidemia específica: sino como auténtica enfermedad de la especie, de la época. Como enfermedad consistente, precisamente, en la imposibilidad de sentirse el individuo parte de una especie, de un género -el humano. Como un síndrome, por tanto, patrimonio de la humanidad -quizás, ahora sí, en sus últimos días.

#

Con más precisión. Se trata de la consecuencia de una falla generalizada del orden de lo simbólico, de la quiebra y pérdida de consistencia de ese espacio que permitía el asentamiento en el cuerpo real de la organicidad que daba sustento al sujeto. Y no es necesario insistir más en la naturaleza social del lazo que tensa ese orden: él se constituye, en efecto, en la producción que una identificación radical con el Otro sedimenta. Es esto lo que el sida sintomatiza radicalmente, la impresencia del otro, la inidentificabilidad con el otro, en el otro -la rotura de toda socialidad. Y es por esto que su carácter epidemial, de plaga, va más allá de la mera circunstancia de ser extremadamente contagioso y hasta la fecha incurable: es una enfermedad radicalmente colectiva, totalmente colectiva, social: es la enfermedad y crisis misma de la socialidad de todo modelo de constitución de la subjetividad.

Es preciso extraer con toda radicalidad las consecuencias políticas que una observación tal conlleva. No se trata ya de reclamar de los Estados una acción con vistas a proteger los intereses de un sector "determinado" de los ciudadanos -empieza por fin a ser obvio lo ridículo de la calificación de "grupo de riesgo"-, ni siquiera de reclamar una acción urgente en términos del derecho al bienestar o al bien común. Sino, más allá, de exigir responsabilidades a quien todas las ostenta en este caso: pues el sida no es otra cosa que el terrible efecto que en la vida del ciudadano produce la insuficiencia de definición de la cultura de un tiempo, de una época -la nuestra. El sida, sí, es el daño brutal que la pobreza rotunda de la visión del mundo que los Estados administran produce en quienes la habitamos.

Es "su" enfermedad, tal y como nosotros, todos nosotros, tenemos que sufrirla. Es la enfermedad, sí, de un cuerpo social que, mal constituido ahora, ya no nos sirve más como modelo para construir el nuestro, para mantenerlo siquiera unido, para lograr habitarlo -como orgánico.

#

El sida rompe la tensión vertical por la que se supone al alma habitando un cuerpo, según la sempiterna metáfora del fantasma en la máquina. Es el cuerpo sólo, definitivamente, el que piensa -el que existe- en una tensión orgánica que se manifiesta como puro momento de equilibrio inestable sostenido por su inclinación de caída hacia el lugar en que obtiene destino y sentido -su disolución intuida como tal. Así, el espacio de la conciencia resulta poblado exclusivamente por la misma inscripción sinérgica del cuerpo -como sistema- en un orden de sistemas más extenso, que en él se proyecta y reverbera. Es así que las imágenes que constituyen su registro específico no provienen de un lugar aislado y distinto, sino que son pura contaminación, pura exterioridad. Es por esto que el sida rompe (al tiempo que el del sujeto) el sueño del lenguaje -como lugar separado. Es por esto que el sida pone en evidencia

que no hay lenguaje puro, sino contaminación de todos los lugares unos por otros -como fundamento supremo del mundo, del ser, como comunicación completa. Es por esto también que el sida liquida la ilusión de un lenguaje que no sea ideología, organización interesada de los significantes conforme a un cuerpo de relaciones siempre más amplio, más abarcante. Y su poder disolutorio se expresa precisamente como detonador de la evidencia de la heterogeneidad que constituye a ese lugar más amplio en que todo sistema se expande -para perderse, no para reconocerse, para saberse distinto, no "igual a sí".

Así, si el sida dice -es, por entrar en esa red que se autorevela como anudamiento de lo distinto, en régimen de extrema complejidad- el fin de las ideologías (la desconfianza rotunda en el discurso, en la metáfora: entre ellas la del propio sujeto como anidador del cuerpo), lo dice desde cierto reverso. Fin de las ideologías -porque toda organización discursiva, significante, es precisamente eso, y sólo eso: ideología, trama entreverada de los ecos y los intereses creados.

Y fin de las figuras de la conciencia, porque toda figura de la conciencia sólo en apariencia es idea: sino efecto de superficie expresivo de la tensión de red que su inscripción en una estructura general, siempre más amplia, le hace participar.

#

> "*Hybris* es hoy toda nuestra posición en relación a nosotros mismos, puesto que realizamos experimentos sobre nosotros mismos que no nos permitiríamos sobre ningún animal"[16].

El sida es la disolución del lazo social, la del lugar en que la confrontación con el otro todavía podía permitirnos imaginar a un igual -por lo tanto, imaginarnos a nosotros: constituirnos en tanto sujeto. Y ello proyectado sobre el espacio del propio cuerpo, individual, efectivo, real.

No es casual, por tanto, que su transmisión se produzca precisamente en el ejercicio de los rituales en que el sujeto socializa su gozo límite -su experiencia de pertenencia a la colectividad, de transmisión y participación de un existir común, compartido- precisamente en los márgenes del discurso, allí donde el valor de éste ya ni se pretende: en el éxtasis oscuro de la droga, en el del sexo. En esos lugares límite, la muerte del sujeto -en verdad, su nunca constituida existencia- se anticipa, en efecto, se "comunica", se socializa. No puede entonces resultar extraño que allí, en el seno de esa experiencia de participación en un cuerpo sin órganos que no consiente sostener ninguna fe en la posibilidad de consolidar felizmente un

---

[16] Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, op. cit.

proyecto de subjetividad sobre el espacio efectivo de un cuerpo real, que allí precisamente se asista al rompimiento irrevocable de ese sujeto -entregado entonces a su destino en el húmedo abrazo de lo mineral, la negra realidad efectiva de su verdadero cuerpo inorgánico. Pues es en la quiebra de la posibilidad de la identificación con el otro genérico, con el gran otro, donde esta enfermedad -de lo simbólico, del imaginario socializado- ancla toda su fuerza.

Y lo que ella detecta, lo que ella sintomatiza, lo que ella registra, es el acontecimiento cumplido de un desplazamiento del valor de la cultura, de nuestra cultura. El acontecimiento por el que ella se ha convertido de soporte constituyente de la subjetividad y organicidad del cuerpo -en inoculador suicida de un principio casi genético por el que esta ley dorada de autoprotección, autoconservación, se invierte -como si hubiera tocado el código más profundo de lo celular, de lo biológico- e instruye ahora para inducir la más rápida desorganización. Como si algo más fuerte que nuestra cultura -una especie de alto desafío darwinista, un mecanismo de selección salvaje- hubiera decidido llegado el momento de superar nuestra especie, poner a prueba de fuego todos los mecanismos con que ella había diseñado sus estrategias de aferramiento a la vida.

De "nuestro" aferramiento a la vida, a través de ella.

#

> "El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera"[17].

Poder del arte: la ofrenda de lo simbólico, su renovada producción social. La oscura cámara de los *carrying* de Pepe Espaliú como receptáculo de ese cuerpo inorgánico que aloja al imposible sujeto. En su negro seno vacío, viaja seguramente el hombre desvalido, sin rostro, poblado de legión, innumerable e incompleto. Oscura cuna-féretro que le transporta es la "escultura" del artista: espejo en el que mirarnos como habitantes, sin rostro ni nombre, sin cuerpo, de este mundo. Extraño vehículo para recorrer la vida, hacia la nada, desde la nada. Encallado en corredores oscuros, suspendido en torreones inmóvil, la falta de figura y rostro dice la forma del ausente, el innombrable, ése que todos -no siendo- somos.

Pero no se narra sólo ese desvalimiento, esa ausencia, esa inútil pasión de ser: sino también la única pobre verdad que desde esa penuria extrema del ser que es su condición -nuestra condición, nuestra actualidad- puede todavía salvarnos, retenernos. La pobre verdad que sólo nos dice como organismo mas allá de nosotros mismos: en el otro. A él el artista entrega sus últimos días, en silencio. A él, en ese ceremonial colectivo en que su cuerpo se

---

[17] Pepe Espaliú, *op. cit.*

recupera a sí mismo como real -sólo llevado por los otros, como cuerpo circulado y participado por los otros, por el Otro.

Es ésta, por último, la lección -o la dádiva, el don- que el artista nos brinda: su cuerpo mismo entregado y devuelto a lo real para advertirnos -para hacernos ver- de la emergencia de una condición en que nos desvanecemos, en que sólo somos dejando de ser. Y sólo en esa producción simbólica de socialidad que su sacrificio ceremonializado extiende podemos arañar milígramos de realidad, esa dosis mínima de organicidad que nos permite volver a hospedarnos, cuando menos temporariamente, en este cuerpo -que como nos es mostrado, no existe.

Su ceguera por nuestra visión, su inorganicidad excéntrica por la carga simbólica del lugar social que él recorre. Su pasión muda -"muestra tus heridas"- a cambio de algún fogonazo de intensidad, de una oscura iluminación profana -dejada "para nosotros". ¿Acaso no es este acto ya, no tanto revelación -cuanto auténtica cura, experiencia de la extrema innecesidad de cualquier truculencia a la que llamar "salvación"?

#

> "Entretanto, hemos reflexionado mejor. De todo esto no creemos ya ni una palabra"[18].

El sida no "representa" nada, no "dice" nada, no es metáfora -si acaso de algo, metonimia- de nada. Efectúa en el mismo cuerpo una condición, un estado del sujeto: su inorganicidad. Y la efectúa de manera irrevocable, como el despertar de un sueño -aunque ese despertar sólo se dé al hallazgo irrebasable de un "soñar sabiendo que se sueña".

Puesto que, más allá de efectuar un "estado del sujeto", lo que está efectuando es su desvanecimiento como fantasmagoría retenida y producida por todo un programa -el de la metafísica occidental- ahora derrumbado.

Puesto que, más allá de efectuar un "estado del sujeto", lo que el sida está "efectuando" es esa misma caída de la metafísica -tal y como ella retumba en el entorno de la subjetividad- y de todo aquello "en lo que ya no podemos creer": aquella ontología para la que existirían los hechos y no sólo las interpretaciones -el lenguaje y no sólo las ideologías, si se quiere.

El mundo, o el sujeto, -como separado del lenguaje, como trascendental a la estructuración reverberante de todas las cosas como producidas las unas por las otras. Así, ella sería el reverso airado y vengador de la enfermedad de las cadenas, del nihilismo europeo, su venganza póstuma -allí donde el anuncio de la muerte de dios nos ha precisamente inmunizado: allí donde "no podemos creer ya más". En el lugar de un sujeto que, rota toda

---

[18] Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1984.

aspiración de universalidad en la cultura, perdida irreversiblemente toda su fuerza simbólica, experimenta en propia carne la disgregación de lo social, el fracaso radical del lenguaje, la crisis absoluta de todo lo humano, su mismo devenir inorgánico.

Consideremos ahora, para terminar, la lúcida sugerencia de Vattimo, según la cual “la condición *ultrahumana* del sujeto escindido no se configura sólo como tensión experimental de la vanguardia artística del siglo XX, sino también y sobre todo, creo, como la condición “normal” del hombre posmoderno, en un mundo en que la intensificación de la comunicación (liberada tanto a nivel “técnico” como a nivel “político”) abre la vía a una efectiva experiencia de la individualidad como multiplicidad”. Ella pone de manifiesto lo incalculable de las consecuencias que ese experimento -el del *heroísmo*, para emplear todavía la denominación nietzscheana- nos depara como “hombres” -quizás, en efecto, como *hombres póstumos*. Tal vez de lo que se trata, a estas alturas, es de empezar urgentemente -pues es obvio que nos encontramos en un auténtico estado de emergencia- a trabajar en el desarrollo de las estrategias que nos permitan habitar ese nuestro irrevocable lugar -el del cuerpo inorgánico- activamente, como multiplicidades -pero ciertamente *potenciadas*.

En definitiva: de producir esa forma nueva de cultura -si a forma de tal verdadera novedad pudiera aún convenirle ese nombre- en que debería empeñarse todo el esfuerzo de la tantas veces invocada “política mundial cuyo método debe llamarse nihilismo” -en cuya aventura terrible y misteriosa se haya toda nuestra fortuna embarcada.

La escritura póstuma del nombre propio

> “De este modo, el nombre que nos hace vanidosos o desdichados es la marca de nuestra pertenencia a aquello que carece de nombre, aquello de donde nada emerge: la nada pública, la inscripción que se borra sobre una tumba ausente”[19].

En su *Introducción al narcisismo*, Freud establece una de las vías de evolución no neuróticas del narcisismo en la construcción de lo que denomina un “yo ideal”. “A este yo ideal -escribe Freud- se consagra el amor ególatra de que en la niñez era objeto el yo verdadero. El narcisismo aparece desplazado sobre este yo ideal adornado, como el infantil, con todas las perfecciones. Como siempre en el terreno de la libido, el hombre se muestra aquí incapaz de renunciar a una satisfacción ya gozada alguna vez. No quiere renunciar a la perfección de su niñez y ya que no pudo mantenerla ante las enseñanzas recibidas durante su desarrollo y ante el despertar de su propio juicio, intenta conquistarla de nuevo bajo la forma del yo ideal. Aquello que proyecta ante sí como su ideal es la sustitución del perdido narcisismo de su niñez, en el cual era él mismo su propio ideal”.

Pasemos por alto la resuelta certidumbre de Freud en algún supuesto verdadero yo pretérito -y tendremos, en esa estructura desplazada sobre la figura de un *yo ideal* no sólo una fórmula precisa de lo que el narcisismo supone en términos de actividad, productivos, sino que también podremos hacernos una idea clara de cuánto la aceptabilidad para nosotros de esa figura -del yo ideal- depende de su coincidencia retrospectiva con la construcción que de la imagen del propio yo pasado nos permita fabricar el recuerdo, la memoria de la infancia perdida.

Sin entrar a considerar hasta qué punto de esa dinámica de ajuste entre dos imaginarios -el del que se cree haber sido con el del que idealmente se pretende ser- depende la estabilidad

---

[19] Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, p. 66.

misma de esa fantasmagoría que hoy tomaríamos por yo real, actual, efectivo, me gustaría sólo llamar la atención sobre el aspecto productivo que afecta a la construcción de ambas figuras -tanto la del yo ideal como la del yo infantil. Es éste el aspecto que más puede interesarnos desde el punto de vista de la función del narcisismo en el dinamismo psíquico, pero también desde el del problema que nos interesa tratar aquí: el de la relación de esta dinámica del narcisismo con la función de la experiencia artística. Y ello en cuanto a una intuición a la que el propio texto de Freud -que, como es bien sabido, continúa su célebre *Introducción* investigando este proceso de desplazamiento sobre el yo ideal precisamente en términos de *sublimación*- no es ajeno: la intuición de que esa producción del yo ideal no puede culminarse sino en el contexto de la experiencia artística.

Invirtiendo, si se quiere, esta sugerencia, tendríamos además ya sobre la mesa, y boca arriba, nuestra primera carta marcada: que buena parte de la función cumplida por la experiencia artística se dirige a auxiliar al sujeto en la construcción reconciliada de su lugar entre un yo ideal y otro pasado.

#

En tanto, además, querríamos evitar cualquier tentación de hacer psicología dominguera -prefiriendo antes bien proponer hipótesis en el campo de las teorías del arte o la literatura-, desplazaremos de inmediato esa intuición invertida sobre la primera hipótesis de trabajo que querríamos dejar aquí sentada. Que en tanto en cuanto elucidados para la conciencia de época esos procesos de problemática construcción de la subjetividad, y reconocida en ellos la función del narcisismo, buena parte de la mejor literatura y el arte de nuestro tiempo se habría venido obligando a servir a esa doble utilidad de construcción imaginaria de un yo ideal y reconstrucción de un yo pasado, por un lado, y de reconciliación efectiva de ambos, si fuera posible, por otro.

Y como corolarios rápidos, para puntuar esta tesis con algunos epigramas dignos de rápida memoria, propondré en este primer momento dos:

Primero: que el narcisismo no se manifiesta tanto como una estructura de enamoramiento del propio cuerpo, como una psicopatía sexual, digamos, cuanto como una dinámica esencial de producción de la subjetividad basada en la construcción imaginaria de un yo ideal y la reconstrucción de un yo pasado -y la imposible reconciliación de ambos.

Segundo, más importante para nuestros intereses: que consecuentemente la forma literaria *par excellance* de nuestro tiempo vendrá a ser aquella en que se acierte a ficcionar un yo ideal y otro pasado -y entre ellos se acierte a tender el delgado y quebradizo hilo de la identidad. En él crecerá y se expandirá el problemático espacio de la escritura no depotenciada de función simbólica, el espacio de la literatura como arte.

#

Aceptando que el narcisismo es, como estamos sugiriendo, no tanto una desviación más o menos patológica del enredo amoroso y las aficiones sexuales, cuanto el despliegue de una batería de recursos aplicada a la difícil construcción del *self*, de la subjetividad, debemos inmediatamente admitir que el horizonte que hoy define epocalmente su extrema problematicidad se sitúa precisamente en la figura -y el orden simbólico por ella determinado- de la *muerte de dios*.

Cumplida en efecto esta muerte, su proyección sobre el espacio de la construcción de la subjetividad se traduce en el desvanecimiento paralelo e irrevocable de cualquier principio garante de la identidad -que atraviese la irreductible multiplicidad de las escenas y los momentos de la vida del sujeto y mantenga firmemente unidos y cohesionados sus fragmentos. Rendida y entregada el alma a cambio de nada, nada queda ya entonces que retenga unida esa dispersión, y la construcción de la subjetividad se convierte a partir de ese momento, que define nuestra época, en una apasionada odisea carente de garantías, en un escalofriante experimento. En el que no es ya que el éxito no esté totalmente garantizado, sino que es el fracaso el que estaría plenamente asegurado de no ser por dos exclusivos órdenes de eficacia en el intercambio simbólico, público: el de las formas jurídicas -que mantiene, donde la religión fracasa indefectiblemente, la funcionalidad social del concepto de "persona"- y el de la producción cultural, el del experimento artístico.

De cómo en éste se asume el encargo de producir, en el espacio de la subjetividad, un efecto de identidad y asegurar desde él al sujeto incluso una vida póstuma -es de lo que aquí habremos de tratar.

#

No sería difícil suscitar acuerdo en que la más grande empresa literaria realizada en este siglo, la de Marcel Proust, se ha constituido precisamente como respuesta a esa compleja tarea -que es la de la producción de la identidad. Si la literatura del siglo XX comienza precisamente con el retrato inmisericorde de la quiebra de esa identidad, con la representación del sujeto como "hombre sin atributos", en Musil, pero también en toda la literatura de la Viena-fin-de-siglo, su proyecto se recentra y recarga de fuerza simbólica precisamente en la obra de Proust. Que la empresa de la literatura, del arte en general, contra lo fugitivo del tiempo, contra lo fugaz de la experiencia de lo vivido, que esa empresa coincide escrupulosa y absolutamente con la empresa de la producción -como reconstrucción- de la subjetividad es lo que en ella se pone en evidencia con irrevocable potencia. Pues en efecto, el rescate del tiempo perdido no se cumple de otra manera que como producción de una solución de continuidad entre los distintos episodios que se diseminan en su decurso. Dicho de otra manera: como producción efectiva de un "narrador", que los transita y se postula a sí mismo como condición de posibilidad de la pertenencia de sucesos diferenciados

y diferenciales al entorno unificado de un mismo espacio homogéneo y continuo de experiencia. Naturalmente, es ahora la literatura la que permite la construcción de esa ficción -la ficción del sujeto narrador, al que se refieren todos los episodios del relato- que rescata el tiempo pasado y lo devuelve a una actualidad estable e imperecedera: la creada en la propia narración. Bajo este punto de vista, cobra fuerza la tesis barthesiana que sostiene que el autor es menos un productor que el verdadero y puro producto -imposible en última instancia de recomponer, disperso en la irreductible multiplicidad de sus enunciados- de "sus" textos, de la ficción, de la escritura. De esta manera, en esa coincidencia de sujeto del enunciado con sujeto de la enunciación, podríamos colocar y destapar de inmediato nuestra segunda carta marcada: la que afirmaría que la autobiografía es el modelo máximo, la forma por excelencia, de la escritura de nuestro tiempo. Hasta el punto en que nos atreveríamos a proponer que toda escritura es -allí donde triunfa, donde no es fallida- pura producción de autor, pura simulación de la voz de un yo, prosopopeya.

Admitido, en efecto, que la literatura es espacio de producción de sujeto, se deduce de hecho tal corolario, pues sólo es sujeto "verdadero" el autor, y aún sólo lo es en su propia escritura. Y no hay, de hecho, sujeto fuera de la narración, del texto.

Quizás esto explica no sólo que las más monumentales obras literarias de nuestro tiempo tengan ese carácter autobiográfico -o sean meticulosas producciones de sujeto, enunciados en primera persona, lo que para nuestros intereses es lo mismo- sino el enorme interés que la propia vida de los grandes autores suscita: un interés casi superior al de su propia obra. Así, en los más importantes escritores actuales nos encontramos con el inevitable trazado paralelo y simultáneo de obra literaria y autobiografía. Dicho más rotundamente: que la obra de los más importantes escritores contemporáneos -más allá de Proust, Peter Handke, Thomas Bernhard o Elias Canetti- es inseparable de su propia auto-producción como sujetos de experiencia. Por decirlo todavía de otra manera: que su misma obra es ilegible sino como autobiografía, como, en última instancia, escritura efectiva del nombre propio.

#

La autobiografía no existe como género -sus límites serían inmarcesibles, irreductibles a un modelo literario fijo- sino como *figura de lectura:* y en tanto detentadora de la potencia simbólica de configurar la forma contemporánea del sujeto, momento epocal de la literatura. Hoy, en efecto, carece de verdadera dimensión literaria toda escritura de ficción que no se constituya al mismo tiempo como autobiografía: esto es, como *producción de autor,* como productora de sujeto -pero dado que no hay otro sujeto que el producido por el propio texto quizás sea, de hecho, innecesario seguir remarcando el "auto": el sujeto es, en efecto, posterior a la biografía -quiero decir, a la "narración"- que escribe, es producido por ella, en ella. Y esto a causa de la función simbólica que sobre el espacio literario se proyecta como -si

se quiere, más urgente- encargo social, colectivo, contemporáneo. A saber: el de construir sujeto.

Sujeto que se constituye allí como determinación social, fundación del espacio simbólico, porque en el acto de la lectura también el propio lector se va a constituir a sí mismo como sujeto, por efecto de la misma identificación del sujeto del enunciado con el de la enunciación. De ahí la importancia de la primera persona -para el lector, "yo" es "él"- para el cumplimiento de un acto de fundación del mismo espacio del lenguaje que es no menos dispositivo de investimiento de la realidad de lo designado por un nombre propio (o común: el de "yo") que de transmisión, por reflejo en el acto de la lectura, del poder de experiencia, del de ser "conciencia", subjetividad. De ahí también el poder *chamanizador* del escritor, del autor. Sólo él otorga identidad, por transferencia en el acto de la lectura, en que el propio lector se constituye en sujeto al convertirse, al mismo tiempo, en narrador secreto y en lo narrado mismo.

#

Movámonos todavía, por un momento, en el territorio Proust. ¿Cuáles son los dispositivos mediante los que se produce ese restañamiento de los episodios que atraviesan la obra? Toda una batería de recursos mediante los que se dispara una presencia mantenida del pasado en el presente. No se da por supuesta la existencia de una identidad garante -sino que, al contrario, ésta se constituye precisamente en la eficacia de dichos recursos. Se habla, habitualmente, de los dispositivos de la memoria involuntaria. Lo fundamental es que ella no pertenece al orden de la conciencia, de la subjetividad trascendental y constituida. Sino que es un dispositivo explosivo y fulgurante, mecánico, de restitución plena y rescate de lo sido en lo que es, del pasado en el presente.

Tal y como señala Beckett, "la memoria involuntaria es explosiva, un resplandor inmediato, total y delicioso. Nos trae no solamente el objeto pasado, sino también el Lázaro que lo encanta o tortura; y no solamente el Lázaro, sino también más porque es menos, más porque hace abstracción de lo útil, de lo oportuno, de lo accidental, porque en su llama el hábito y sus esfuerzos han quedado carbonizados, apareciendo a su luz lo que la absurda realidad de la experiencia nunca puede ni podrá nunca relevar: lo real"[20].

Para, más adelante, añadir: "el hombre con buena memoria no se acuerda de nada, porque no olvida nada. Su memoria es uniforme, un ente de rutina, a la vez función y condición de su impecable hábito, instrumento de referencia en vez de instrumento de hallazgo. El entusiasta himno de su memoria: "lo recuerdo como si fuera ayer" es también su epitafio".

---

[20] Samuel Beckett, *Proust*, Península/Edicions 62, Barcelona, 1989.

No es pues la memoria lo que rescata el acontecimiento pasado, el tiempo perdido. Sino esos dispositivos, por entero literarios, que dan acceso a un real continuo y pleno, a un *tiempo-ahora* que es, como en Benjamin, simultáneamente tiempo-pleno. Dispositivos cuyo paradigma, en última instancia, es la escritura misma: ellos son la esencia de lo literario, en ellos precisamente se constituye la *Recherche*. Lo que cada uno de esos dispositivos de memoria involuntaria pone en juego -la magdalena, las losas, etc...- es la potencia misma de la escritura. Todos ellos son, así, "alegorías de la lectura" -metáforas de cómo es posible descubrir un mundo encerrado en un sólo signo.

Es así la escritura la única que posee el poder de devolver lo pasado, de rescatar el tiempo. Y, al mismo tiempo, es en ella -en la escritura- y sólo en ella donde puede constituirse un sujeto -el del narrador, al mismo tiempo autor. Como territorio de ese misterioso rescate, de ese recobramiento -que, en última instancia, es el de sí mismo: su propia producción. Sólo en este espacio de la escritura el sujeto se constituye como identidad no totalizada de acontecimiento -y sólo en la lectura y por su gracia puede el espectador, el lector, obtenerse a sí mismo como por emanación, por contaminación y simpatía, por reverberación y sintonía.

Nada sino la escritura ostenta ese poder de recolectar en el espacio de un nombre único la dispersión de lo acontecido. Sólo en ella el pasado se muestra pleno en su presencia mantenida -y sólo en ella, por tanto, la ficción de la subjetividad encuentra consistencia. Consistencia que se regula desde la eficacia misma del signo mudo, en que la escritura se entrega como máxima y única forma de espiritualización de la materia. Es en ella donde se cumple todo poder de decir. Y este poder de decir no se refiere al sujeto, no se efectúa como vibración pletórica de su verbo, de su palabra, no como presión ilusa del sentido pleno en el recorrido de un ahora inmóvil y definitivo; sino como eficacia posterizada de la escritura en tanto pura potencia de significancias. Es sólo en ella, en la escritura como música, como signatura muda, donde la subjetividad -como eficacia plena de la materialidad absoluta- se constituye. Como espacio de conocimiento y presencia plena del tiempo en cuyo territorio más que escribirse la memoria, la autobiografía de un sujeto previo, se produce al sujeto mismo, como póstumo.

Recordando, todavía, a Beckett a propósito de Proust: "el narrador encuentra en la música la "realidad invisible" que condena la vida del cuerpo como una tarea y revela el significado de la palabra "defunctus"".

Ella, esa música, es la esencia desnuda de la escritura.

#

Es como si perdida ese alma que garantizaba Dios, la ontoteología, como plenitud del sentido en la palabra y, por tanto, plenitud y eternidad del sujeto en ella, sólo pudiera hoy buscarse ese principio de constitución de la subjetividad en la eficacia misma de la escritura,

reverso de la palabra, pura materialidad plana. Es ella, como mera potencia de sentido, el único principio espiritual que resta en un mundo evacuado de la idea de Dios. Un principio espiritual que se establece desde la plenitud de una materialidad absoluta: un principio, por tanto, de demonización del mundo humanizado, de satanización de la naturaleza. Como si desahuciada la verdad de dios -el verbo- sólo le restara al hombre la oferta satánica: la escritura.

Así, la naturaleza del narcisismo bien podría decir, a propósito de la identidad a sí que el sujeto se pretende, del principio constituyente de la subjetividad, lo que el tierno guerrero vampiro gritó por su amada:

"Si Dios no va a salvarla -gritó Drácula- seré yo quien para vengarla me entregue al poder de las tinieblas". Luego extendió los brazos y rugió: "¡Que la muerte sea mi vida!"[21].

Es la muerte la única vida que, ya, le resta a la subjetividad. Una larga vida, una larga muerte, que aún debe recorrerse. Por la oscuridad eterna de los siglos.

#

Pues en efecto, la clase de sujeto que la escritura, en su mudez radical, en su materialidad absoluta, produce, es al mismo tiempo sujeto inexistente e inmortal, irreal y eterno. La fuerza con que la memoria de la escritura interpela a todas las cosas con su "levántate y anda" es la misma que produce, como resucitado, al propio sujeto de la autobiografía. Es así que el sujeto de la autobiografía es y no es al mismo tiempo, se construye precisamente allí donde se muestra como inexistente. Es por esto que Paul de Man puede con tanta radicalidad hacer del epitafio el paradigma mismo de todo texto autobiográfico. En él, en efecto, el sujeto se dice como constituido allí donde lo que se muestra es precisamente que no puede existir, que "él" no existe ya.

Pues, en efecto, "la autobiografía vela una pérdida del rostro del que ella misma es causa - y la resurrección que ella realiza nos priva y desfigura en el mismo grado en que nos restaura". O dicho de otra manera, y levanto aquí mi última carta marcada, que toda escritura del nombre propio ha de serlo póstuma, que el nombre que en ella vibra no es el de un sujeto que la produce, sino al que *ella* produce. Que toda escritura autobiográfica es, pura y simplemente, epitafio, escritura póstuma del nombre propio.

---

[21] Francis Ford Coppola, *Drácula*, Columbia Pictures, 1992.

#

Propongo, en defensa aproximada de esta sugerencia, un breve pasaje del más importante escritor contemporáneo -desde luego, un escrupuloso autobiógrafo, Elias Canetti:

> "Vivíamos cerca del lago y solíamos ir a remar; justo enfrente estaba Kilchberg. Una vez remamos hasta allí, para visitar la tumba de Conrad Ferdinand Meyer, que en aquella época era mi poeta favorito. Me impresionó la simpleza de la inscripción en la lápida. Allí no había ningún poeta, nadie se afligía, nadie era inolvidable para nadie, allí sólo decía: "Aquí yace Conrad Ferdinand Meyer, 1825-1898". Comprendí que cualquier palabra hubiera sencillamente desmerecido su nombre y por primera vez fui consciente de que lo importante es el nombre, que sólo el nombre queda, y que todo lo restante palidece a su lado".

La cita pertenece, por supuesto, a su autobiografía, al primer tomo: *La lengua absuelta*[22]. Y quizás contradice dulcemente a quien, entre nosotros, se atrevió a proclamar: "el silencio de Canetti dura demasiado".

Quien maestro de la forma literaria por excelencia de la escritura de nuestro tiempo, la autobiografía, lo era también de la que le es más próxima, el aforismo, no podía estar sino redactando -en su alejado exilio- su póstumo nombre propio, su epitafio.

Pues, como es sabido -y es esto lo que todo epitafio finalmente dice- ellos se escriben, junto al nombre, de inacabado silencio.

Es, sí, el silencio de Canetti lo que durará para siempre.

#

En esto el epitafio supera a la autobiografía: en darse de una vez, en no simular en su interioridad una temporalidad -que, siempre, es externa a su materialidad radical. He aquí que el sujeto se constituye en él de una vez, velado y desvaneciente, como la voz que habla en la piedra -ella es su resurrección, la mudez de la escritura. Como en el bellísimo *Ensayo sobre epitafios*, de Wordsworth, la lápida eleva su muda voz para un ojo único y un único llanto: el del sol que la recorre cada día, por toda la eternidad, el de la lluvia que tamborilea en su frío mármol.

Toda obra de arte es un epitafio, el puro monumento a la memoria del haber existido un sujeto. Más exactamente, su lugar de ser, precisamente allí, en ella, como el nombre propio que ella secretamente escribe.

---

[22] Elias Canetti, *La lengua absuelta*, Muchnick, Barcelona, 1980.

¿No habéis visto nunca la tumba de Malevich, el cuadrado negro sobre ella como el más perfecto epitafio -jamás escrito?

¿Y acaso no sospecháis que todo espectador se acerca a las obras de arte como lo haría a esa tumba, a la busca de ese nombre propio que ella dice, para asegurarse para sí promesa similar -ignorando que es sólo no siendo como allí la obra le promete duración, realidad, resurrección, eternidad ...?

#

Nada añade a la constituibilidad del sujeto, a la escritura de su nombre propio, el discurrir en el tiempo. El sujeto no se constituye en la temporalidad interna del relato, sino en la eficacia instantánea de la escritura -y lo que ella tiene de intemporalidad externa. La escritura es fulminación, inmediatez. El sujeto sólo se constituye en la sabiduría enigmática y aplastante que la escritura allí posee. No es testimonio hacia los otros, función comunicativa del lenguaje. Sino mero efecto de la retoricidad del texto: puro testimonio, acaso huella, escritura muda en la piedra que flota en el silencio mineral de la materialidad absoluta.

Es esta la ventaja que desde el punto de vista del poder simbólico posee la imagen sobre la narración -allí donde, en todo caso, acierta a ser la imagen escritura-: que economiza significante, que economiza el tiempo interno del significante, que toda temporalidad del signo es en ella resignación, o mejor entrega, a lo pasajero, a la pura mineralidad, a la impermanencia, a la pura fugacidad mesiánica de un tiempo que si es pleno es porque es “ahora-puro”, inextensa instantaneidad.

La eterna resucitación del yo que en la imagen se cumple, la constitución del nombre propio en lo que ella es bautismal y constitutiva de identidad, lo es por serlo de sabiduría de pasajereidad. Es esto, sí, lo que todo epitafio nos dice -allí donde ellos hablan su lengua sagrada, donde ellos son puramente escritura.

Como, por ejemplo, sucede en algunas piezas de Jenny Holzer, auténticos epitafios.

En uno de sus *lamentos*, el que comienza diciendo “La muerte llegó, y parecía ...”, termina advirtiéndose:

> CAES EN EL VACÍO Y
> NUNCA TE ESTRELLAS CONTRA EL FONDO AÚN
> CUANDO LO NECESITARÍAS,
> CONFORME EL TIEMPO PASA.

Pues es nadie el que muere y su forma de existir, no ser, carece de límite, por la eternidad sin fondo del tiempo. En ella, nadie cae, ningún sujeto se rompe -sino que vaga por la eternidad en un vacío eterno, no siendo, o siendo su no ser la única forma en que nunca fue.

#

También Barbara Bloom ha dedicado parte de su trabajo a los epitafios. La última de las ocho partes de su estudio sobre "el reino del narcisismo" está efectivamente dedicado a los epitafios. Para sí misma ha producido tres.

En el primero no registra sino nombre, firma, fechas y retrato.

El segundo añade un lema: "Ceniza a las cenizas, diamantes a los diamantes, polvo al polvo".

En el tercero, por fin, se otorga un atributo: "Recorrió el mundo a la busca de la belleza".

En su estudio de los epitafios, como escena última del narcisismo, le interesa sobre todo la relación del nombre propio y el rostro, la representación de éste, su adquisición o pérdida, su conservación o ausencia.

Como coda de su libro,escribe:

"Es más: incluso después de su muerte se cuenta que cuando su alma cruzaba la laguna Stigia se inclinó sobre la barca para echarse un vistazo a su reflejo en las aguas".

Y junto a una archivación de modalidades de lápidas y túmulos incorpora, además de un capítulo fascimil de "El retrato de Dorian Gray", un enigmático poema de Anna Akhmatova (1889-1966). Dice así:

CUANDO UN HOMBRE MUERE,

SU RETRATO CAMBIA.

SUS OJOS MIRAN DE FORMA DISTINTA,

SUS LABIOS SONRÍEN DE OTRA MANERA.

ME DI CUENTA DE ESTO

A LA VUELTA DEL FUNERAL DE UN POETA.

DESDE ENTONCES LO HE COMPROBADO MÚLTIPLES VECES

Y SIEMPRE SE CONFIRMA.

Como la autobiografía, el epitafio es simultáneamente adquisición y pérdida de rostro. Es producción de rostro -adquisición de máscara- en la voz que desde ultratumba nos habla, en la muda frialdad pétrea de la lápida. Y en ello el epitafio sustituye, como el retrato, la obra,

por siempre nuestro eterno rostro -que, apropiado allí para siempre, se desfigura y desvanece en la nada que también siempre fue.

#

Lenz. Un enigmático cuento inacabado escrito por George Büchner. Narra la historia de un escritor romántico que, decepcionado por las múltiples concesiones que alcanzar el éxito le exigiría, decide retirarse a las montañas. Poco a poco, va encontrando en la fusión con la naturaleza un verdadero campo de expresión de su propio conocimiento -mejor que el que la escritura le había permitido desarrollar. Su sentimiento de unión aumenta, hasta llegar a sentir que ha alcanzado una sabiduría extrema que le otorga incluso un poder sobre la muerte. Entonces le llegan noticias de que ha muerto una niña en una aldea cercana. Lenz encuentra llegado el momento de probar el valor de su saber, del conocimiento adquirido. Viaja al pueblecito, visita a la niña muerta y, una vez frente a ella, le ordena: “levántate y anda”.

Naturalmente, la orden es inútil y la muerta sigue inmóvil. Tras intentarlo una y otra vez, sumido en profunda y perpleja depresión, se vuelve totalmente loco, en el camino de vuelta a su retiro en la montaña. La narración -que en realidad es un esbozo inacabado de lo que debería haber llegado a ser una de las mejores novelas románticas de la historia de la literatura- se detiene allí.

Rodney Graham descubrió que en la descripción de este segundo viaje a su retiro Büchner repite con exactitud una de las frases con que describía el primer viaje, su retirada del mundanal ruido. Con un procedimiento alegórico de corte y recomposición habitual en él, genera un nuevo texto inacabable creando un bucle en esta frase que se repite. Así, el segundo viaje de decepción vuelve a conducir a Lenz al proceso de iniciación a su investigación del saber sobrenatural, la adquisición de la seguridad en su dominio y la nueva puesta a prueba de su poder contra la muerte. Y el fracaso. Y vuelta a empezar, una y otra vez.

En cierta forma, es éste el viaje del artista, un viaje iniciático en que todos nosotros confiamos el cobro de un poder contra la muerte. Un viaje de aproximación a la intuición de que ello sería posible y la experiencia posterior de la decepción que nuevamente, y una y otra vez, devuelve al viaje iniciático que nos aproxima a esa extraña sabiduría que al borde de la muerte vibra.

#

Pero toda obra de arte es, de esta forma, un “levántate y anda”. En ella se constituye un sujeto, un nombre propio -y por su fuerza simbólica, de ella obtenemos por emanación, por emulación, por contagio, por participación, esa misma condición de sujeto. En ella todas las

cosas son llamadas a resucitar, a ser retenidas. Y en tanto ellas son escritura, escritura muda, en ellas esta resurrección se cumple.

Como en la obra de Maldonado la resurrección de Lázaro, salido de su tumba por la fuerza de un epitafio mudo que habla -que escribe- por encima del silencio eterno de la piedra, una invocación cuyo mensaje secreto, por ser silencioso y atronador, dice el poder más profundo de la materialidad absoluta donde ésta se espiritualiza, donde ella "evoca escritura": el poder eterno de producir sentido (y al hacerlo poner en ese lugar un sujeto), allí y por siempre donde estos signos, cualesquiera huellas, son trazados.

Lo que fue, es para siempre.

#

Es éste el poder del artista: entregarse, como combustible, a la iluminación de la vida de los hombres. Constituirse en su obra como sujeto, allí donde ésta se produce como epitafio, como escritura póstuma -pues el sujeto no es sino ése producirse allí, como al mismo tiempo adquisición y pérdida de rostro e identidad- como escritura póstuma del nombre propio.

Es esto lo que Jana Sterbak, en su sobrecogedora *performance* "el artista como combustible" nos forzaba a ver. En esa obra, la artista escenificaba su muerte, encendida como una antorcha viva, por todos nosotros, para iluminarnos.

Fue esto lo que Lenz no se atrevió a hacer.

#

Y fue un error, pues como Duchamp desde su propio epitafio nos hizo saber, "siempre se mueren los otros". O lo que es lo mismo: no se constituye la verdad del sujeto en la palabra, sino en la escritura. Y, puesto que la escritura es presencia muda y materialidad absoluta, no "comunicación" -puesto que la escritura *inviste* significado, no lo "comunica"- son los otros, los interlocutores de una frase, de la palabra, los que desaparecen, los que nunca han existido.

Un epitafio es, así, un monumento a la inexistencia de los otros, a la exclusiva existencia de los nombres, de la escritura. De ahí que el silencio de quien siempre supo que el significado de su trabajo -como todo verdadero trabajo en el orden del espíritu- debía esperar interlocutores póstumos, irrevocablemente póstumos, Marcel Duchamp, de ahí que ese silencio malamente haya podido nunca, como quiso sostener Beuys, sobrevalorarse.

Pues al intento vano de esquivar la muerte, del que irónicamente Beckett se burla desde su epitafio:

YACE AQUÍ QUIEN HUÍA

[CREYENDO]

QUE TAMBIÉN DE ESTA ESCAPARÍA

A ese intento vano sólo cabe oponer la respuesta que dió quien tanto se extrañaba de la necesidad de “tan débil testigo como el nombre”, William Shakespeare:

Con su célebre “El resto es silencio”

Dos Noches

Primera noche: la noche mundial del olvido del ser.

#

> "Estas son las últimas cosas. Desaparecen una a una y no vuelven nunca más. Puedo hablarte de las que yo he visto desaparecer y ya no existen, pero dudo que haya tiempo para ello. Ahora todo ocurre tan rápidamente que no puedo seguir el ritmo"[23].

No, no hay ya belleza -sino sólo, como mucho, velocidad.

Congelada ésta en una mirada abstraída, observo mudo las estrellas en la noche, eternas, inmóviles, diferidas. Nada se mueve, mientras pasa el tiempo.

Dulcemente, me entrego a una meditación apacible, mirando hacia arriba, hasta que el dolor que siento la nuca, por la posición forzada, me obliga a bajar la cabeza y ver a la gente que a mi alrededor charla, bebe, se ríe y gesticula todavía como siempre, *comme d'habitude*. Comprendo enseguida que en ese breve lapso de tiempo no he llegado a pensar nada, absolutamente nada -y que ésa ha sido, de hecho, toda la "profundidad" de mi contemplación, de mi pensamiento.

Oficio de noctámbulo, sueño de una noche de verano. No pensar nada, durante una fracción inmensurable de tiempo: tan sólo observar mudo las estrellas en la noche oscura, sopesar sus distancias, sus brillos, sin que ello pueda llegar a significar nada en absoluto para el que lo hace -y nada, tampoco, para el absoluto.

Presentir la quiebra de todo lenguaje en el fracaso de una tarea incumplida. Y comprender que donde la tierra le pedía servir a su voluntad de "volver a lo invisible", esta palabra nuestra, vieja ya de tres mil años, no ha servido sino para el frustrado intento de retener EN

---

[23] Paul Auster. *The country of the last Things*. 1987.

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACION justo *lo que no era*, para arañar una y otra vez lo falso de la forma, aquello que, ya, no puede interesar más.

Es por eso que ahora las cosas imponen su ley más muda y secreta, más implacable, y se escapan a nuestro dominio -más bien, niegan nuestro lugar respecto a ellas. En ellas y para nosotros, el mundo se ha vuelto inhabitable: el ser no está ya más en él.

La noche ha caído.

Y a nuestro alrededor, ahora, todas las cosas yacen frías y hostiles, inhóspitas. Sus nombres derrumbados alrededor, como ruinas inútiles, que ni siquiera apuntan a la memoria de para qué ellas sirvieron.

#

"Silla, cerveza, luna, mujer, piscina", sonidos desintegrados entre los que la mirada pasea cansina y desganada. "Silla-cerveza-luna-mujer-piscina", como relojes blandos que cruzan el cerebro en un deshilachamiento de potencias perdidas. Al final de la cuerda que ellas tensaban, el mundo se ha soltado, flota a la deriva.

> "Y yo, por culpa de esos movedizos encuentros, estoy en un estado de sensibilidad extrema y quisiera que imaginen la nada detenida, una masa de espíritu sumida en algún sitio, convertida en virtualidad"[24].

Pura y cruenta virtualidad. Asalto desnudo al pensamiento que se agazaparía, tenso, sin dirección ni objeto, para quedarse allí, recluido en sí mismo. Congelado. Potente pero inmóvil, mudo.

Para, en su quietud, *presenciar* el acontecer inaprehensible del ser, observar avanzar la noche del eclipse, la noche simulada del dolor total, del ajuste maligno que ciega y colapsa toda ilusión solar.

Noche más fuerte que la noche, que el mismo día, que suspende en su accidental y violenta anomalía toda ley: sobre todo, esa ley plácida de las alternancias, del noche/día, de la luz/sombra, de la visión/ceguera.

Y en el dominio de su violencia, las cosas no serían ya más "las cosas", los nombres no serían ya más "los nombres", y los perfiles de todo se difuminarían y diluyen en un amalgamarse sin propósito que para nosotros pierde, definitivamente, rostro y razón, objeto y

---

[24] Antonin Artaud. *El pesanervios*. 1923-26.

lugar. Pues precisamente el mismo dispositivo que debería reflejar, repetir, representar -la PALABRA: no menos que la IMAGEN que le prestaba servidumbre- se ha convertido en el obturador fatal e implacable de todo eco solar, en ejecutor, incapaz de piedad, del más opaco y completo eclipsamiento. Y toda luz ha muerto, sin sangres ni violencias.

ESTA ES NUESTRA ÉPOCA: y en ella la luz sepulcral de un eclipse imposible, realmente total, impensable en su mágica magnificiencia, ha borrado las huellas de todo futuro de entre los rastros de la travesía.

Poblada sólo de signos rotos, una civilización entera asiste en vivo a su enterramiento y engalana las paredes de sus derrumbados templos con los trofeos legados a la conciencia de su mudez, de su ilegibilidad: el ARTE.

Y en todas direcciones, dispersa bengalas de colores -pero nadie sabría si sus náufragos del desierto piden auxilio o celebran una fiesta.

Así, mientras la noche artificial se prolonga hasta la madrugada, *la noche mundial del olvido del ser* se arrastra hasta arrancarnos de nosotros mismos y abandonarnos, masacrados e irreconocibles, definitivamente privados de idioma, en la orilla.

Al alba.

Segunda noche: la noche redimida.

> "Pensé en mi madre cantando "O magnum mysterium", dando gracias por los alimentos, rezando con fácil confianza, y se me ocurrió que su imaginación era superior a la mía: ella podía imaginar las cosas uniéndose, no haciéndose pedazos"[25].

> "Las ideas son las estrellas en contraposición al sol de la revelación. No lucen en el día de la historia, sino que sólo actúan en él, invisibles. Lucen únicamente en la noche de la naturaleza. Las obras de arte se definen, en este contexto, como modelos de una naturaleza que no espera el día ni, por tanto, el día del juicio; como modelos de una naturaleza que no es escenario de la historia ni morada de los hombres: la noche redimida"[26].

---

[25] Tobias Wolff, *Hunters in the snow*, 1981.

[26] Walter Benjamin, *Carta a Rang del 9 de Diciembre de 1923*.

Triunfo definitivo de lo mineral. O no exactamente de lo mineral, sino, ciertamente, de la estricta realidad del ser, de esa *materialidad absoluta* que pulula bajo todo lo que acontece, la fuerza de su presencia pura, irrepresentable.

Por lo tanto, no exactamente un "ajuste maligno" -sino la pura transparencia del mal, la principalidad anterior del ser inocente del acontecimiento sobre toda regla del espíritu, sobre todo posicionar bien y mal.

Como mucho una "coincidencia espeluznante". Ejemplo: la que origina el eclipse total como sol negro, coincidiendo en ilusión óptica sus dimensiones (siendo el diámetro de la esfera lunar 400 veces menor que el del sol, se encuentra éste a una distancia 400 veces mayor que ella).

En este caso, la "coincidencia espeluznante" se dá entre una prehistoria (una historia como naturaleza, una "historia" pero no de lo humano, no del "progreso", del dominio del hombre en el mundo) y una *posthistoria*. Entre materialidad absoluta y *postcultura*, entre la conciencia ciega de una espiritualidad previa al espíritu, previa a la palabra, y la inconsciencia estallada de una cultura babelizada, dispersa, implosionada en infinidad de fragmentos de sentido sueltos y abandonados a la deriva.

Así, donde tres mil años de dominio logocéntrico habían arrancado a la escritura, al pensamiento, a la imagen -no sometida a servidumbre de la palabra- de su más alto destino en el reconocimiento de la pura presencia, del acontecimiento, el éxtasis catastrófico de la (post)cultura occidental en su crisis contemporánea, sometida a la imparable tensión de la apoteosis mediática, devuelve el pensamiento a la conciencia de la infijabilidad del sentido, a su condición deslizatoria, al dominio y la economía exaltada de la diferencia pura.

#

Así, la noche vuelve a extender sus poderes, y donde toda suposición de inteligencia quedaba reservada a la construcción verbal/solar del pensamiento y la conciencia, una indicación contemporánea desplaza su atención a los intersticios de aquella construcción grandilocuente y sus "grandes relatos". Y así, excava en las grietas, en los errores, en los lapsus, en el reino mineral mismo del significante, liberando sus juegos y potencias, explotando equívocos y metonimias, metáforas y paranomasias: todos los imaginables procedimientos alegóricos y, en ellos, todas las potencias que la ciega inconsciencia mineral del grafo posee -y Joyce o Beckett, Artaud o Freud, rastrearon. Pues a la postre no es el concepto, sino el significante mismo, la escritura, lo que piensa: lo que libera en el pensamiento la espontaneidad que le permite sustraerse al régimen en que su olvidar al ser se le impondría inapelable.

Así, una noche redime a otra. Pero no es ésta una historia de salvaciones -sino de estratificaciones, de puesta en juego y revelación del secreto estarse cumpliendo otras

economías, otras disposiciones, otras leyes más altas -en la violencia de su poder, asentado en la anomalía, en el error, en el equívoco, en el fragmento, en todo decir no articulado (y en lo no articulado de todo decir).

Donde, como las estrellas en el día, los dibujos de la relación están, aunque invisibles por el exceso solar, ya jugando y trazados. Donde la estructura y potencia de significancia de todas las cosas no apela a su fijeza simbólica en lo eterno, sino al trenzado delirante en el que los cruces infinitos de la diferencia de cada cosa con todas las otras proyecta el reverso de su identidad sostenido y ubicuo, en el éxtasis barroco de la comunicación absoluta.

¿Y qué sería el pensamiento en ésa (nuestra) nueva pobreza, en ésa (nuestra) *postcultura*, en esa forma de barbarie postverbal que deja atrás, como lastre inútil, el peso pretendidamente edificante de la vieja "cultura del *logos*", cerrada y mortífera?.

No otra cosa que -si quisiéramos todavía creer en las Obras de Arte, en que ellas podrían de alguna forma escurrirse a la presión de una cultura que las ha modelado en cuerpo y alma, a la que por tanto no pueden sino denunciar "(desde dentro!", señalando apenas sus anomalías, insuficiencias y grietas- no otra cosa que alegoría, que "dicción libre", que ejercicio de acontecimiento puro, imparable activismo y liberación de diferencia exenta -no "en" y ni siquiera "por debajo de" la representación. Sino al mismo tiempo, pero en otra morada, en "otra noche" que la noche de la representación, que la noche solar, la noche del olvido del ser.

En "la noche redimida", aquella en que, ("*¡O magnum mysterium!*") el deshacerse de todas las cosas, su derrumbe fatal, se muestra equivalente a su enlazarse, a su comunión total; forma eficaz y efectiva de otro estarse construyendo, de otro ocurrir y acontecer eterno en su pasar, interminable en su existir instantáneo y efímero.

El de todos nosotros también en esa, más oscura, noche del alma que, salvo sabiduría en contra, nos excluye.

Los Últimos Días

¿Aún -*los últimos días*?

¿Acaso no nos resulta intolerable ya ese encasquillamiento de una cultura que se ha embobado de sí misma en la imaginación enfermiza de su final, en la letánica intuición de su agonía?

Sin duda, sin duda. Pero entonces, nada de apocalipsis -ni *apocalipsis-ahora*, ni apocalipsis futuro-, nada de -como certeramente ha reclamado Derrida- moribundias. Ni plagas ni pestes, ni signos en los cielos o presentimientos agónicos que -a baja intensidad- persigan electrizar nuestra piel: negativa a todo discurso catastrofista o postrimero, a todo expresionismo agorero de finales -perpetuamente aplazados.

En su lugar, sólo la proclamada pasión de un trastorno radical, la voluntad decidida de una transformación rotunda.

Nada de profecías -sino sólo una antiprofecía: *los últimos días*. Nada de diagnósticos -sino revolución ahora, apropiación de destino, ganancia definitiva de la vida y el mundo.

Activismo, ejercicio radical de la pasión de otredad, abandono inmediato y decidido de un estado de la vida intolerable, improlongable, ...

Los últimos días: sólo la pasión del tránsito, del salto al vacío, a un más alla sin dibujo ... Y el adiós a promesas y consuelos, a nostalgias y embadurnes, a bálsamos y tibiedades. La vida no habita más la vida. Es pues preciso, todavía, decir: "*nosotros los póstumos, nosotros los más efímeros*".

Pero sólo para trazar el rastro de nuestro paso fugaz. Nuestros son *los últimos días* -pues sólo nosotros hemos aprendido a quererlos finales, sólo en nosotros ellos se quieren al mismo tiempo pasajeros y eternos, fugaces y plenos. Allí donde la vida no consiente más ser estafada: *los últimos días*.

El tiempo-ahora.

Irreversiblemente, y para siempre.

#

Estremecedor. Estremecedor el trabajo que un siglo se ha tomado en el experimento más radical que la humanidad ha conocido: el de su superación -tal vez, el de su mero llegar a ser algo digno de ese nombre.

Aterradora la oscilación de los nombres que ese experimento ha cobrado, en un vaivén de tentativas embriagador, insostenible. De un extremo a otro, Occidente entregado a la fiebre exploradora de sus límites -en todas direcciones. Sin solución de continuidad, un frenético encabalgarse de experimentos contradictorios, incompatibles.

#

Todavía más terrorífico el rastro de sus abandonos, la estela de residuos que de los sucesivos naufragios va quedando. Única y muda memoria que, por contrafigura, hace subir la capacidad de olvido de un pueblo que se entrega a sus aventuras con fervorosa vehemencia -pero con no menor ligereza se desprende de ellas, como si nunca hubieran sucedido, como si, ciertamente, "*aquí no hubiera pasado nada*".

Mudas piedras derrumbadas, ciegas calles sin salida, dónde está la memoria de aquel fragor de banderas, la efervescencia de aquellos entusiasmos callejeros, la electricidad que cada grito de libertad exhalado por millares de gargantas ha hecho correr, como la sangre, a raudales, hacia ninguna parte.

Sueños desvanecidos, memorias vanas, qué queda ahora de aquellos entusiasmos sino la más tibia conmiseración, el arrepentimiento más lúgubre, la más penosa expiación quizás. Un torpe silencio enmudecido que pareciera pretender hacerse perdonar el haber apostado a límite, el haberlo intentado todo. Y la cínica entronización de la indiferencia, de la medianía, de esta feroz nueva barbarie del "nuevo orden", de la tremenda pobreza que, además, soporta silenciada toda la sublevación que en los corazones salvajes despertara otrora su contemplación.

Y ahora, esa tenue pátina equilibrada que borra todo horizonte de riesgo, que liquida toda tentación transformadora en nombre de una razonabilidad mermada, como si la oferta de lo que hay, del mundo escindido, colmara toda expectativa legítima, como si de pronto lo ilegítimo fuera reclamar algo más, un más allá, un final -y, en él, un comienzo.

Y es entonces entre terrores entre lo que tenemos que elegir: el de soñar contra el de aceptar la villanía de lo real en su insuficiencia, el de experimentar en los límites contra el que nos produce el recuerdo terrible de las formas totalitarias de consolidación edificante en que la puesta en escena de tal soñar, tantas veces, ha desembocado.

Pero en esto se nota que amamos nuestro siglo, su profunda histeria: antes nos entregamos al vértigo de la inagotabilidad de sus sueños imposibles -explorándolos precisamente allí donde no se pretenden resolutivos, salvíficos- que cederíamos a la tentación de contentarnos con el tibio bienestar que de su renuncia y apartamiento se suceden.

Pues en ello, en estos *últimos días*, el silencioso fragor del sufrimiento sigue golpeando nuestros oidos por debajo de la conspiración de silencio que pretende cerrar el mundo en la modulación de un orden aparente. Pues a ese orden le sabemos cruel, aún más sanguinario y terrible en su implacable realidad que podría serlo cualquier experimento en el legítimo ejercicio del intento de revocarlo. De tal lado estamos. Y sí: mísero aquél proyecto que olvide que está aún muy lejos el horizonte que le legitima. Aquél remoto horizonte en que conoceríamos "*la dicha que, semejante al sol de la tarde, hará don incesante de su riqueza inagotable para verterla en el mar, y que, como él, no se sentirá plenamente rico sino cuando el más pobre pescador reme con remos de oro. Esa dicha divina se llamaría entonces: humanidad*"[27]

#

El arte, pues, contra la vida. Contra esa forma domesticada de vida que repugna en su insuficiencia, en su escisión. Es decir: el arte a favor de la vida, más allá de su separación: incluso contra el propio arte, como separado de la vida. El arte, entonces, como verdadero dispositivo político, antropológico -el arte como función teológica.

Inseparable de su origen sagrado, de su destino trágico -en su ateismo radical, en su orfandad absoluta. Inseparable de la escena del trastorno que habría de arrastrar en catarsis al sujeto hacia el vértigo de la conciencia de su insuficiencia constitutiva, la de la vida misma tal y como le es entregada -raptada: insuficiencia del pensamiento reducido a la conciencia, del mundo de las cosas reducido a su mercado, de la historia reducida al falsario inventario de las ruines hazañas fabuladas por los presuntos vencedores.

Pero, sobre todo, insuficiencia del arte reducido a repertorio inocuo de las formas y sus variaciones, insuficiencia de un arte que se arrinconaría como forma depotenciada del pensamiento, desplazado a una extraterritorialidad inefectiva. Desde ella, en el acontecimiento a bajo nivel de la forma tecnológica de su desaparición simulada –acontecimiento epocal que nos ocupa- nuestro *arte light* no tiene otra fuerza que la de legitimar la luz crepuscular de lo real con el esbozo de una zona de sombra –a cuyo vértigo verdadero ni siquiera posee la fuerza de convocar.

[27] Friedrich Nieztsche, *La Gaya Ciencia*, 1882.

Allí, el arte pierde toda fuerza de trastorno, al sólo servicio del mercado -de la cohesión social en torno a su forma irrealizada, de consolidación del consenso en los alrededores del más insulso nihilismo. Los dioses abandonan, aburridos, el mundo, sí. Pero no es el arte la espada flamígera que decreta su expulsión, para hacer de cada uno de nosotros el ángel implacable que la ejecuta –reabsorbiendo los poderes tanto tiempo expropiados-, sino el consuelo de un mundo ya evacuado de toda expresión de fuerza, tan intrascendente y vano que -de no ser por la suposición de profundidad con que la perpetuación del supuesto de potenciales en que el arte nos entrampa todavía- cualquiera de nosotros, en ejercicio de plena e impecable lucidez, sin duda preferiría olímpicamente abandonar.

¿Habríamos de aceptar ese destino gris del arte en una especie de "fin de la historia" en que toda su aventura quedara desarmada, bajo la forma disminuida de su simulada desaparición, y reducida al mero juego de las variaciones de la forma, que sólo adornan el farsante progreso con que la técnica escribe su arrollador e insensato paso por el mundo -en esta hora extendida de la *pecaminosidad consumada*?

Pero no: contra la ficción inmovilista del fin de la historia -contra su anuncio de una perpetuidad pacificada de la crueldad liberal que exime al mundo de toda aventura vinculada a la voluntad de su transformación rotunda- la ficción potenciadora de *los últimos días*. Como guillotina siempre elevada en el aire de la historia -hecha naturaleza. Convirtiendo el más legítimo de los nihilismos no en argumento de pasividad o conformismo, sino en resorte de la más fiera querencia de transformación, venganza contra el adormecimiento que se apropia, cada día, en cada palabra o gesto, de la más profunda riqueza que debería alentar nuestro existir.

#

Imaginad ahora aquel febril experimentar del siglo en los terrenos del arte. Sentid la encendida violencia de las cantinelas futuristas, la precisión del dardo surreal sobre la inteligencia, la escalofriante fiereza del Cabaret Voltaire contra la pacatería dominante, la rotundidad mágica del descenso a lo inefable en las composiciones de Cage o los poemas de Mallarmé, la cristalina precisión con que un plano limpio de Mies consigue resquebrajar todo esquema previo de percepción del espacio, la embriagadora complejidad con que la novia duchampiana nos arrastra hacia aquellos espacios puros en los que el pensamiento duerme -con ella- en vela, incluso la violencia con que el propio pensamiento es enfrentado a su desnudez en el proyecto minimalista, la perfección con que es arrojado contra la vida separada en las dianas del pop, o la amargura con que se enfrenta a la irrealizabilidad de su virtual verdad en la claudicación conceptual ... ¿Se querría que en todo ello no viéramos sino un sucederse de ejercicios formales, una variancia caprichosa y errática por las interminables y gratuitas posibilidades del decir?

Nos negaremos siempre. Pues aun cuando no podamos ya creer que el arte *salve*, menos aún podríamos asumir la claudicación de aceptarle como mero cómplice-bálsamo que sólo sirviera a revalidar a lo que nos secuestra y aparta de la verdadera vida -ésa que algún demagógico populismo cínico, de última hora, querría que confundiéramos (ocultándose y ocultándonos que ésta que en él se predica está mutilada) en ecuación de identidad con esta engañifa que se toma en él por verdadera, por suficiente.

¿O es que acaso sería preferible -sólo por pregonarse "para todos", por autoproclamarse "de y para" la "vida ordinaria"- un arte sin efectos, un arte simplemente "consolador" -en su mistificador legitimar la falsa conciencia de lo que hay (como incruento), en su ideológico encubrimiento del efectivo estado de cosas que padecemos?

¿No es más seguro que un arte radical, trastornador, pondría de tal forma frente a la vida que exigiría de ésta aquella alteración que acabaría por requerir una devolución inmediata del sueño de una experiencia plena al *total de la humanidad* -cuando, entonces sí, "hasta el último pescador reme con remos de oro"?

#

Desolación infinita de la historia. Ninguna promesa se ha de cumplir nunca. No hay otra historia que el acumularse infinito de los fiascos, del fracaso interminable que, en su esfuerzo por solventar el problema de la vida, por resolver el cumplimiento pleno del sentido, deja la cultura tras de sí como único y triste rastro.

Ninguna promesa, nunca más, nos concierne. No es nuestro, más, el problema de la verdad, el del sentido. Las lenguas flotan livianas, liberadas de su obligación a la representación, al dominio del mundo. El fantasmagórico ilusionismo con que, desde el seno mismo del arte, el símbolo nos aseguraba entregar -en sobre sellado, eso sí- la promesa inaccesible del sentido pleno, deja de gravitar sobre nosotros. Ahora, la lengua flota a la deriva dispersa en tonos locales, en desinencias dispersas, en significados inagotables, en fragmentos: no se dice el sentido de una vez ni para siempre -en ningún lugar. Al contrario, todo habla es fragmento de un discurso inacabado, aplazamiento del sentido siempre abierto a interminables reutilizaciones.

Donde un régimen promisorio del sueño de conquista de las virtudes -compacidad, plenitud, eternidad, *presencia* del sentido- del símbolo asentaba sus artes de captura, nuestra diurna certidumbre de su inviabilidad abre un territorio -entre sombras, asumiendo el claroscuro con el que en él la vida se revela- roturado por las quebradizas señas de la alegoría, del decir abierto y fragmentario, siempre aplazado, en que el sentido de un texto no es más -y no pretende ya ser- el fiel reflejo de La Idea o El Mundo: sino siempre otro texto, otra fuga, cualquier deriva.

Así, escritura, el arte no invoca ya los poderes de lo eterno, de la verdad o lo inmutable: sino la fulgurante puesta en evidencia de su implenitud, de su abertura y aplazamiento, de su impresencia.

Y, sin embargo, es cierto que la forma de la promesa nos obliga, nos requiere. Pero -paradoja terminal para *los últimos días*- sólo hoy nos es pensable su ejercicio en la proclamación impenitente de su imposibilidad. Así: nueva promesa de felicidad del arte -que no hay más territorios para la promesa, que la organización que se apropiara de la vida en aras de ella (el arte a su servicio) sería estafa que ya a nada obligaría.

#

¿Es juego entonces el mundo, la vida, el hacer de los hombres, su construir la historia? ¿O la ilusión del sentido se asentaría en una forma de la vida que, ponderación misteriosa, podría alguna vez resolverse -como pantografiada- en el decir de un enunciado, una palabra, un gesto, una figura, una forma, un verbo nuevamente poseído de las virtudes -de lo divino?

Pero no: es juego el mundo, y la vida, y el hacer de los hombres y su historia no es sino el agitarse insignificante de una tentativa inútil.

Sobre la que eones de tiempo negro pasarán huracanados como un telón que barriera apenas briznas.

#

Estrategias de autocuestionamiento, de autonegación. Oscilación ultrarápida entre el decir y el poner en cuestión la suficiencia del lugar -y la forma, y el contenido mismo- desde el que se dice. Batería de recursos enunciativos mediante los que negar el propio espacio en que se enuncia -como tal espacio de la representación. Bucle autorreflexivo por el que todo auténtico ejercicio contemporáneo de la tarea del arte practica la autodenuncia de su insuficiencia, testimonia la nueva falta de fe en aquellos dispositivos que, organizados para hacer falsariamente creíbles sus potencias simbólicas, le otorgaban lugar y pública función. Contraretórica por la que todo arte comprometido -con la causa trágica de la expresión nihilista- desenmascara la lógica de complicidades mediante la que un sistema generalizado de encantamiento del mundo -capitalismo- se cobra como rehenes al pensamiento y al ser. Pura expresión de fuerza emotiva que, en su recurso a una tonalidad figural y abstracta, pone en juego el mero apunte de un rastro de fulminante evidencia-al-pensamiento que no adquiere la forma concluida de una pretensión de significado, sino el mero esbozo virtual de una tensión de significancia, la anotación de su apertura y aventurada entrega al espacio abismal

de un frenesí interpretativo, de una abierta posteridad hermenéutica: a una voluntad -quebrada, como una voz partida- de decir, de hacer ver, de mostrar el mundo.

#

¿En qué lugar sería trasparente el mundo, en qué lenguaje podría su *verdad* decirse? ¿Sería él el arte, ese lugar convocado a la *puesta en obra* de la verdad, a la -esencia de la poesía-dicción pura del ser?

Respondiendo, rotundamente: Ni hay ese lugar cristalino ni esa lengua de los dioses que tuviera entre sus poderes el investir en su movimiento el mundo, ni es él el arte -que sólo sería tensión de serlo y al mismo tiempo fuerza de reconocer su incapacidad, su insuficiencia.

Así, territorio trágico y nostalgia de ser abrigo y capacidad de convertir en cómoda casa del hombre el mundo. Y entonces oscilación paradojal entre la expresión de esa nostalgia que le empuja a adquirir la forma de la promesa que sobre sí proyecta -misión, inexcusable tarea-el anhelo del hombre y la fuerza de la honradez que le obliga a reconocer su insuficiencia, su incapacidad para contener la plenitud del sentido *en presencia*, su inadecuación para responder del tremendo encargo de traslucir el mundo, la verdad, de resolver en la producción de la forma el problema del claroscuro de la vida.

Y sólo entonces se cumple el arte como auténtico en tanto enunciación contradictoria, tensión aporética y alegoría de -incluso su propia, hasta diciendo *ello*- la radical ilegibilidad última de todo enunciar. Sólo en tanto lo que en él se enuncia es, precisamente, la insuficiencia de todo decir, su abertura, el hecho de que lo que en lo que se escribe habla es siempre otro, siempre algo otro es dicho.

Y acontece entonces que a la presión de su ocurrencia como testimonio puro de la ilegibilidad, "*el mundo todo se enciende convertido en escritura apasionante*"[28], en signo liberado a interminable errancia. En abierto y fatal enigma a cuyo borde nuestra mirada se asomaría ahora, de su mano, cautiva y pura.

Es sólo de esta forma que el arte es espejo del mundo -como espejo negro, al que al asomarnos nos embriaga el vértigo de contemplar oscura nada, negrura, en que la esperada imagen o el verbo falta, por siempre ausente, sin esperanza ... En él como en el mundo ...

#

En esa imagen ciega, reposar.

---

[28] Walter Benjamin, *Origen del Drama Barroco Alemán*, 1928.

Reposar de un cansancio infinito, de una voluntad de sentido secular, arrastrada como pecado original a través de las generaciones. Puede intuirse el rostro del abuelo del abuelo del abuelo del abuelo del abuelo ... de todos nosotros en ella: el rostro original del hombre -como ansia del sentido. Inclinado sobre ese espejo negro -que es la fe única del balizador del desierto, cuando se asoma al último pozo que puntúa la frontera- sus rasgos se distienden, su rostro se abre, toda tensión se alivia y el corazón estalla en el margen roto de una identidad difusa.

Espíritu de la música, un canto profundo se libera entonces en una *no-palabra* primordial -que ya no aspira al sentido, que es pura forma en movimiento (cántico y no ya palabra). Esa clase de pensamiento mudo, ciego, que simplemente sigue la oscilación del aire, que se acomoda a los dibujos aéreos de un espacio de tensiones aún sin forma, liviana presencia apenas de la imagen virtual que todo envía sobre todo. Música pura, imagen aérea y amorfa, en ese canto sin palabra el pensamiento reposa lacio sobre sí: y cae, dulce facilidad, sin peso sobre las cosas. Allí, la forma recorrida no es producto de voluntad de sentido alguna, sino aparición -como en un *frottage*, como si el pensamiento no fuera sino una nieve leve que al caer desvelaría trazos y huellas ya dibujadas por el orden de la tierra- misteriosa del orden de las relaciones.

Todo a todo, equiválese allí el pensamiento *de los hombres* al de las cosas, proyección de resistencias recíprocas, *sistema mundi*. Y qué diferencia resta entonces -saber de la melancolía del mundo- entre decir y no decir, entre la voluntad de vida y el instinto que la reconoce más allá de todo límite.

#

Subjetividad dispersa, el pensamiento *acontece* allí como episodio laxo y distendido de recorridos arteriales -que la misma organización *material* del mundo preordena. Todo se refleja en todo, obliga a todo, y el pensamiento que se ejerce desde la limpia laxitud -que es tarea de la liturgia ritual del arte encender- a que se accede al dejar atrás el cansancio infinito de la interminable persecución del sentido, no es sino expresión de tal vibración monadológica del mundo: el más poderoso pensamiento que nunca la especie humana ha podido consentirse.

Y allí el tiempo se congela eterno, en un instante ilimitado -pues son los nombres de las cosas los que a veces dejan de corresponder, pero en su latido el mundo no cesa de expresarse pleno, sin grieta. La herida del mundo, el hombre, cierra sobre sí su desaparición, su *rebasamiento*, su superación. Sin esfuerzo, como una muerte cálida que no es sino un reposar del ansia, un experimentar la no exigencia del sentido. El mundo es pleno en su latido intemporal, y la forma del pensamiento cumplida en ese anidamiento es, también, sin bache, sin fisura. Nada le falta -sino, ahora sí, destino.

Cascada de ángeles, el mundo quieto, sin historia, en un instante-ahora que se abre pleno, conteniendo en sí su temporalidad entera, extendido en el tiempo y el espacio sin límite, en toda dirección -incluso hacia dentro: a todas sus posibilidades. Todo escrito y revelado en cada punto, eco de todo en cada recoveco, reverberación eterna y sostenida del mundo en un pensamiento sin sujeto, en una historia -no del hombre.

Él, pobre, se enfrenta al abismo de ese pensamiento demasiado terrible, demasiado potente, aterrado, intranquilo, incapaz de entregarse. Quién podría así atreverse al arte, sabiendo que él es precisamente ése lugar en el que,

poseyéndolo todo

no tendríamos dónde ir[29]

¿O nos atreveríamos todavía a esa soledad -de la compañia absoluta-, a esa extraña forma de abandono al mundo -que nombraríamos nihilismo extremo, y que, de Rilke a Breton, todos los verdaderos poetas han pregonado: "*abandonadlo todo / partid por los caminos*"?

#

¿Cómo podremos aceptar que los caminos de la revolución de lo social -única en que se cumple una verdadera de la experiencia- y la de los lenguajes (el arte) no hayan encontrado su punto de confluencia? ¿Acaso no es indudable que este fracaso es *el fracaso* -el fracaso por excelencia- del siglo, de nuestra cultura, de Occidente, la verdadera crisis de la modernidad?

¿O es que acaso no estamos secretamente seguros de que, caso de haberse encontrado ese lugar de convergencia de los programas revolucionarios en la esfera de lo social y en la de las formas abstractas de la experiencia -sobre la que interviene el arte- esa aventura se habría visto coronada por el éxito?

Y cómo entonces, sino con profunda e insuperable melancolía, podríamos aceptar que ese fracaso de nuestro siglo sea irreversible, inexorable. Cómo, sino con un nudo en la garganta, asumir una irrealizabilidad -que contrasta con lo que a nuestro oído de últimos náufragos susurra un dormido poso de fe: que si ese punto se alcanzara el mundo entero se vería transfigurado en ligereza y luz, perfecta laxitud del ser, reinado ininterrupto de la libertad.

Pues cuando menos sabemos que no cabe llamar arte a nada que no posea los poderes de ese trastorno radical que expulsaría de la vida de los hombres toda sumisión -de unos a otros-, toda alienación -de unos por otros-, todo resto de oscuridad -en un reparto de las luces que no

---

[29] Leonard Cohen. *La energía de los esclavos*. 1972.

llegara a alcanzar a la totalidad de los hombres, al total de los lugares en que hace masa la conciencia del mundo.

#

Como sabemos que no cabe llamar revolución a nada que no suponga trastorno radical de la forma de la experiencia del mundo, consagración de una forma de saber sobre el ser plena de transparencia, posada sin peso en él. Y sabemos entonces que si arte y revolución no han sabido encontrarse, hasta ahora, es porque nunca han sido tales -sino por fulguraciones-: y que sólo en ellas y en sus fortuitos encuentros cabe cifrar la única esperanza obligada: la de apropiarnos, como hombres, de nuestro destino, de nuestro lugar en el ser ...

Y si quizás el tiempo nos ha hecho sabios en desesperanza, en desconfianza hacia toda expresión o uso edificante de la cultura que pregonara poseer las fórmulas para alcanzar tan altas cimas, habríamos aprendido cuando menos a recorrer el filo negativo de sus promesas, desde la línea de sombra que atraviesa el reverso, de ya largo aliento, de una tradición -de la que no podríamos, honradamente, declararnos ajenos, sino hijos.

He aquí lo que ella nos dice: que donde el signo edificante de un proyecto general del mundo se alza, allí no hace sino legitimarse la recaída inmovilizadora en la penosa estabilidad de esa forma mermada de la vida que conocemos -despótico imperio capitalista del mundo. Y, por contra, que sólo allí donde toda esperanza está ya abandonada, aquél mudo reposo que excusa toda tensión y todo ansia de alguna plenitud del sentido que el arte mismo revela tarea inagotable, enciende sobre un tenue claroscuro la vibración breve de una última posibilidad -como (*etánt donnés* ... ¿el bien conocido eco de la linterna oscilante retenida contra el fondo sobre el que una cascada de agua eterna vomita el retornar implacable del mundo sobre sí mismo. Esto se llamaría: extraer las máximas consecuencias de la idea de una "crisis de la modernidad" -como hubiéramos dicho "extraer las máximas consecuencias del significado de la "muerte de dios"".

Y se trata entonces de no volver a aceptar esas servidumbres respectivas del arte a la revolución o de ésta a aquél -que a la postre no ponían una y otro sino al servicio de un proyecto mermado que a ambos reabsorbía-, sino de encarecer el hallazgo del lugar en que únicamente *ambos* son posibles: allí donde son lo mismo, donde no podrían separadamente ni concebirse.

Obligada búsqueda, única que hace todavía de la vida humana una tarea digna. Y de nuestros tiempos finales época todavía heroica ...

#

Simetría inversa de dos ficciones abstractas, teologico-políticas: la del *fin de la historia* y ésta de *los últimos días*. En ambas hace síntoma y conciencia la condición terminal de una cultura que conoce su fracaso en términos de incapacidad de representación plena del sentido, de viabilidad de un proyecto emancipado de sujeto, de realizabilidad de una forma digna de convivencia en lo social. Conciencia del fracaso del humanismo, se llama -con su más doloroso nombre- esta certeza oscura que nos concierne irreversiblemente.

En la ficción conservadora del fin de la historia, sin embargo, esa condición terminal se pronostica eterna, inamovible, insuperable, perpetua -incluso ello se pregona deseable, culminatorio: banderola del pandémico neocinismo liberal. Por el contrario, la alegoría luctuosa de la caducidad contenida en nuestra ficción de *los últimos días* anuncia y proclama la urgente suspensión de ese estado tedioso, su insostenibilidad. Y perfila, en una visión fulgurante, su heterotopía, la apertura inclausurable del mundo mucho más allá del cansino terrorializarle mermado del hombre herido, roto, rendido en su alienación.

Por no más que un instante, aunque sea, como le es propio a la verdad del pensamiento durar. Y no sólo porque, ciertamente, "*en los dominios que nos ocupan, el conocimiento sólo puede ser fulgurante: el texto es un rayo cuyo trueno sólo se deja oír mucho tiempo después*"[30]. Sino, más allá, porque es ese territorio del instante el que se cobra -como territorio puro, profundo, inextenso y al mismo tiempo eterno. Como puerta en que se sella el burdel del historicismo, abriéndose el mundo a una visión panorámica -como la del ángel nuevo- capaz de reconocer, "*donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, una sola y única catástrofe que no cesa de acumular fragmento sobre fragmento, ruina sobre ruina*"[31]. Instante pleno de un tiempo-ahora sin fisuras que recorre la totalidad de los lugares del espacio y los tiempos, devolviéndonos rescatados por igual pasado y futuro, la memoria toda de lo que se ha ido y la de lo que habrá de venir -y aún de lo que nunca será o fue- contenida en una iluminación profana que se enciende a la presión pura del presente fugitivo, del pleno abandono a la ley mayor que escribe la forma del mundo: que todo pasa y en nada rige sino caducidad.

Quizás sea esa experiencia de la temporalidad en lo fugaz lo que la ficción de *los últimos días* nombra, una experiencia que de alguna manera nos corresponde epocalmente -asumir lo cual representa aceptar como fuerte el pensamiento de la posmodernidad, reconocer en él algo no puramente negativo, sino auroral: reconocerle como profecía y anuncio del estallido de la era del tiempo-ahora (como tiempo-pleno) que palpita en la imaginación de *los últimos días*.

---

[30] Walter Benjamin, *Le Livre du Passages*, 1934.

[31] Walter Benjamin, *Tesis de Filosofía de la Historia*, 1940.

Si ese presentimiento fuera cierto, al asomarnos a su figura veríamos cumplida la condición que Benjamin interpuso para confiar en algún saber. Parafraseándole, por última vez, "*nunca creeríamos en forma alguna del arte que no permitiera explicar por qué en los posos del café puede leerse todo el futuro*".

Como en ellos, éste se escribe en *Los Últimos Días*. Y dice, ciertamente, "esperanza" -aunque "no para nosotros". Pero, maldita sea, *quién* la necesita: ¿acaso no basta con que *la haya*?

Por un arte no banal
-Manifiesto-

"La totalidad del mundo del arte ha alcanzado un nivel tan bajo, ha sido comercializado hasta un grado tal, que el arte y todo lo que tenga que ver con él se ha convertido en una de las actividades más triviales de nuestro tiempo. El arte en estos tiempos se ha hundido hasta uno de sus más bajos niveles en la historia, seguramente incluso inferior al de finales del XVIII, cuando ya no había gran arte, sino pura frivolidad. En el siglo XX el arte está jugando un papel de puro entretenimiento, como si viviéramos una época divertida, ignorando todas las guerras que experimentamos como parte de lo que somos".

Marcel Duchamp.

Sobre el lugar de la cultura en nuestra época

1. Ninguna de las certidumbres que sostenían el modo de representar el mundo propio de las sociedades occidentales se mantiene ya en pie. La cultura, en su forma actual, ha perdido su potencia para cumplir alguna función simbólica: su capacidad para organizar el espacio de la representación. La cultura, en su forma actual, se ha convertido en un apéndice banal e inocuo de la industria del entretenimiento -y su capacidad de fundación o transformación de los mundos de vida ha sido plenamente absorbida y reconvertida en mera eficacia legitimadora de los estados de cosas existentes.

2. Las aspiraciones de la especie hombre sobre la tierra y en relación con su propio destino han quedado reducidas a una lógica de la supervivencia carente de horizonte y proyecto. Persistir en el ser es para el hombre, a estas alturas de la historia, ya un logro.

3. La evolución de lo humano en el tiempo ha quedado abandonada a la espontaneidad de una lógica ciega, al azar de una combinatoria ajena a toda legislación del espíritu o la

voluntad. La cultura ha caido bajo el peso de las fuerzas de entropía que regulan la espontaneidad del devenir, convertida la nuestra en parte indistinta de la "historia natural".

4. La estetización de los mundos de vida que se ha producido como consecuencia de la extensión generalizada de los media y las industrias de la imagen -publicidad, diseño, ...- es banal. Esto es: carece de consecuencias tanto de cara a la emancipación del ciudadano como de cara a la reapropiación por el sujeto de la totalidad de su experiencia.

5. La expansión del arte en las sociedades contemporáneas es un efecto engañoso de la estetización banal de los mundos de vida. El único y deplorable efecto de esta estetización mediática de los mundos de vida proyectada sobre la esfera del arte es su banalización.

6. El más grave efecto que en este proceso sufre el arte es, con todo, su instrumentalización como dispositivo de legitimación. El enemigo mayor de un programa crítico refinado a una conciencia de complejidad no debe ser hoy pues el "arte estetizado" -cuya irrelevancia es evidente-, sino el arte que en su pretensión de radicalidad no sirve sino a la legitimación, por postulación fantasmagórica de un lugar otro, del proceso de estetización banal de los mundos de vida.

7. Toda producción cultural está sometida a una lógica del tiempo que le retira a medio plazo su fuerza transformadora, absorbida por el sistema general de organización de los mundos de vida -en tanto forma institucionalizada. Como tal, toda producción cultural esta abocada a perder tarde o temprano su capacidad de alteración de la lógica de las instituciones.

La toma de conciencia de esta dialéctica lleva a las formas contemporáneas a anticipar su absorción, apenas "simulando" su previa condición revolucionaria -y ello sólo para obtener garantía de acceso a una dinámica que reclama esa apariencia radical como pasaporte de ingreso. Es preciso escapar a este destino cínico propio de las formas de la cultura contemporánea.

8. Es necesario transformar radicalmente la forma contemporánea de la cultura si se pretende que recupere su poder simbólico, de organización y transformación de los mundos de vida. Es tarea del programa crítico combatir con todas las armas posibles el proceso de sistemática banalización y depotenciación simbólica de la cultura.

Sobre la crisis de la representación

9. Dos grandes pilares han caído irreversiblemente: la razón y la historia. Queda uno aún más principal -y es a su tambalearse a lo que hoy asistimos. La idea misma de representación.

10. ¿Podríamos "representarnos" la hecatombe de la idea misma de representación? ¿Y cómo? -es éste el brutal desafío que la época nos depara. Un desafío que postula el único verdadero lugar del arte en nuestros tiempos. El espacio en que éste podría recuperar su función simbólica.

Sobre la "corrección política" y el multiculturalismo

11. Lo que inocentemente tomamos por multiculturalismo no es más que la expresión consoladora de una vieja mala conciencia que se instala entre nosotros para ayudar a ignorar lo fallido del proyecto humanista y disimularlo bajo la máscara de una hipócrita asunción de culpa por el colonialismo ejercido sobre *los otros* -eso sí, "en tiempos pasados".

12. La "corrección política" es una estrategia de enmascaramiento ideológico de las contradicciones culturales y sociales del capitalismo avanzado.

13. El multiculturalismo es una estrategia paternalista mediante la cual la cultura occidental ensaya mantener su condición hegemónica -astutamente transfigurada en apertura metadiscursiva a la presencia de la diferencia. En el "multiculturalismo" actual, falsamente tomado por mestizaje, la occidental pretende convertirse en metacultura, en "cultura de culturas", ya que no le es dado mantener su hegemonía horizontal.

Sobre (contra) el populismo estético

14. La multiplicación del número de receptores no debe nunca ser considerada rasgo de valor de una política cultural. La permeabilidad extrema de la retícula de circuitos comunicacionales de las sociedades contemporáneas garantiza que cualquier mensaje con una

tonalidad intensiva suficientemente elevada podría acabar por alcanzar, en resonancia, hasta el último rincón del mundo, hasta el último sujeto de experiencia.

15. Es preciso acabar con el lamentable populismo estético que, con la excusa de la mayor accesibilidad pública de las masas a los lenguajes especializados, está liquidando todo el potencial de lo artístico para intensificar, trastornar o modificar las formas de la existencia.

16. Bajo el punto de vista de una lógica de las intensidades, es preciso defender espacios acotados de circulación de la mercancía-cultura. Sólo en el contexto de tales "circuitos-micro" puede esperarse la aparición de un producto capaz de responder activa y críticamente a la extrema problematicidad conceptual del estado epocal de los lenguajes y las formas de la cultura.

Sobre el arte público, el sociológico, y el pretendidamente "político".

17. La carencia de contenido revolucionario de la figura que postulaba una superación del estado escindido de la esfera del arte, tal y como esta figura se ha cumplido en nuestras sociedades mediáticas, debe resultarnos moralmente inaceptable. Ello sitúa nuestra resistencia a representarnos como cumplida la extensión plena del dominio de la institución-Arte a la totalidad de los espacios de vida, y explica la pertinacia con que el arte actual se empecina en "simular" una distancia infranqueada sobre la que reivindicar todavía la vigencia de un necesario programa de "superación" -la superación de una separación que, de hecho, ya ha dejado de existir.

18. Esta capacidad de al mismo tiempo simular una insuperada distancia entre la institución-Arte y el espacio de vida cotidiana, por un lado, y de insistir por otro en proclamar la necesidad de su superación, es la que sienta el (falaz) fundamento actual del "arte público" y el "arte sociológico", como expresión de una falsa conciencia pretendidamente "revolucionaria" que sintomatiza el vértigo de nuestra "decepción instruida" -de tardíos nihilistas postilustrados.

19. El arte público pretendidamente más politizado ha perdido su capacidad para alterar la lógica de las instituciones -en cuanto ésta se ha extendido hasta abarcar su dinámica en

términos de espectáculo, reaproximando su naturaleza y función públicas a la del monumento.

20. El arte público meramente refleja, bajo apariencia de denuncia, las contradicciones culturales del capitalismo avanzado, de las que se constituye en paradigma máximo -en cuanto su presencia en el dominio efectivo y no separado de la vida cotidiana produce no sólo discurso ideológico, sino también fantasmagoría, plasmación e implantación de la ideología como aparente e implacable “realidad”.

21. La representación crítica de las formas sociales contemporáneas es tolerada y alentada por la industria de la cultura actual, ya que su *status quo* obtiene de ella la sanción de legitimidad que otorga el efecto de transparencia que su sola existencia como fantasmagoría, supuestamente “real”, produce -lo “otro” existe, se pretende.

22. El arte sociológico debe acertar a representar no sólo las contradicciones de la sociedad en que aparece: sino su propia inoperancia para alterarlas. Sólo en esa medida -en tanto sea al mismo tiempo denuncia de las contradicciones que en el contexto de las sociedades actuales dan función *también al arte*- conseguirá abrir la distancia crítica que podría constituirle en otra cosa que pura expresión ideológica y legitimadora, en pauta dominante del capitalismo avanzado.

23. La proliferación actual del arte sociológico expresa, de hecho, no sólo la insatisfactoria constitución de las sociedades contemporáneas -sino también la insatisfactoria, por depotenciada, función que el arte cumple en ellas, la conciencia de insuficiencia que respecto al arte experimentan las nuevas generaciones.

24. La negatividad crítica del arte actual naufraga una y otra vez en su *naivité*. Cualquier orden de complejidad en la producción de la distancia crítica ha sucumbido a la capacidad de absorción de un sistema que se alimenta de la cantidad de (supuesta) negación que induce. Desesperados de hallar en las respuestas complejas una eficacia crítica, los artistas más simplones de nuestro tiempo se han refugiado en la mera enunciación provocona. Ello no causa sino irrisión y profunda lástima por la heredad de una causa de la que inocuos principiantes -meros repetidores del sonsonete del *agit-prop*- se pretenden administradores.

25. La actual “politización” del arte se mueve en el orden de una mera “estetización de lo político” -fenómeno cuyo carácter antirevolucionario, por no decir que abiertamente fascista,

quedó hace demasiado tiempo establecido. La "politización del arte" con que todavía hoy cumple responder requiere un afinamiento cada día mayor en la comprensión de lo que esa fórmula significa.

Sobre arte y vida, y la estetización banal de la existencia.

26. Lo que llamamos "vida" no es sino la forma en que ésta está colonizada y sometida a la estructuración que le impone una organización interesada de las relaciones sociales. Si el arte no logra separarse de la vida a la busca de una distancia crítica, entonces se constituye inevitablemente en mero reflejo especular -por ende legitimador- de esa organización.

27. El estado actual de estetización de la vida es banal, y no constituye forma alguna de realización utópica del programa vanguardista de identificación *arte = vida*. Sin embargo, sí conlleva una forma implícita de "muerte del arte" -como desvanecimiento de la existencia separada de éste, como pérdida de su valor simbólico.

28. El hombre ha perdido toda capacidad de darse una representación orgánica de sí mismo. Es tarea del arte alumbrar espacios de la representación que consientan al hombre construirse una imagen de sí, restituida cuando menos como totalidad inestable en su diseminación perspectiva y fragmentaria -tarea tanto más trascendental cuanto que el hombre es precisamente aquel ser que coincide milimétricamente con su propia representación, aquel ser que no es nada fuera de ella.

29. El arte es un prelenguaje. Sienta las premisas sobre las que se constituye toda capacidad de emparejar las palabras y las cosas. Esta capacidad es por entero arbitraria y su economía fiduciaria se rige por una opción profunda, estética, por una intuición genérica de lo que significa ser conciencia.

Sobre la función simbólica del arte y la producción del sujeto

30. Una ideología, una cultura, se construye como sistema de creencias tácitas a partir de una especulación sobre la relación en que se encuentra el usuario de sus lenguajes con el

tiempo; esto es: cuáles son sus expectativas de existencia, cuál es su relación con la muerte individual y cuál es su relación con la especie.

31. Toda enunciación perteneciente a un sistema de lenguajes dado reproduce, como efecto retórico asociado, una determinada idea del sujeto enunciador -aquella que establece las creencias que soporta el sistema en relación a su existencia individual.

32. Es tarea del arte producir ese efecto de creencia en la relación de la existencia del sujeto con su muerte como condición de posibilidad de un empleo cualquiera del lenguaje -de un emparejamiento cualquiera de palabra y cosa. En cualquier enunciado se produce, además de lo que se dice, a aquél que habla. Producirle en primera instancia es una tarea del arte.

33. Producir al sujeto de todos los enunciados posibles de una cultura naciente es la tarea que el nuevo arte debería abordar. En ello tendría lugar una recuperación de la capacidad simbólica del arte.

34. Es preciso establecer el espacio virtual de la totalidad de los enunciados posibles de nuevas formas de cultura, a partir del trazado de nuevos mapas cognitivos que nos permitan construir nuevas formas de relación con el mundo y los otros, y la totalidad de las mediaciones que administran esa relación. Es ésta -la pre-producción de formas de cultura nuevas- la única tarea verdaderamente política que concierne al arte -la única forma no deponteciada de acción política hoy por hoy, de hecho.

Sobre las posibilidades de representación de la clausura del espacio de la representación.

35. La indecibilidad del significado pleno, su impresencia, la no transparencia del mundo a la palabra, a la representación, constituye el límite de la experiencia creadora. La exposición de ese límite -la mostración de la impresencia del sentido- constituye el camino de toda estrategia de clausura de la representación -y consiguiente apertura de un pensamiento desnudo del acontecer, desde el reconocimiento de la precariedad del lenguaje como adecuadamente expresiva de la del mundo, del inacabamiento de la forma como expresión de la inclausura del ser en el tiempo.

La imposibilidad de la lectura radical, ciertamente, nunca debe ser menospreciada.

36. La representación desnuda del propio espacio de la representación es una estrategia de recuperación de la capacidad simbólica del arte. Es la pérdida de la capacidad de representación lo que caracteriza a la cultura de nuestro tiempo. Representar ese fallo generalizado de la cultura es el único camino a través del que se puede aspirar a restaurar un espacio de eficacia simbólica.

37. En última instancia, el abanico de las posibles estrategias de resistencia a la muerte de la cultura por pérdida de su capacidad de representación se despliega en una misma orientación: la resistencia a su banalización ejercida a través de la exigencia reflexiva.

38. Es tarea de todo programa crítico promover una extrema exigencia reflexiva contra el proceso de banalización que fomenta la percepción distraída inducida por la condición massmediática de toda la industria de la conciencia y el consumo trivial de la mercancía cultural.

39. Cualesquiera dispositivos efectivos para lograr tal fin son válidos, en principio, provengan de los repertorios clásicamente considerados conservadores -como la restauración de la "mirada museística"-, vanguardistas -como la exigencia del *shock* de lo nuevo-, radicales -como la sistemática puesta en cuestión de lo establecido-, o críticos -como la exigencia de autoreflexión y autoanálisis de la obra y sus estrategias enunciativas-.

Sobre el programa crítico y la complejidad.

40. La inagotabilidad en el tiempo del significado -el sometimiento de todo proceso de lectura del significante a una hermenéutica interminable- apunta una intuición de la lógica del acotecimiento, como ley natural de la caducidad, que funda el lugar potencial de asentamiento de una distancia crítica -en el espacio de una cultura.

41. La forma contemporánea que debe adoptar todo programa crítico no puede ser ajena al destino postindustrial que afecta a toda la industria de la conciencia. Cualquier planteamiento, programa o sistema de análisis ha de adaptar su forma externa a los condicionamientos y la complejidad impuesta por el régimen de difusión massmediática a la totalidad de nuestra cultura.

42. Cualesquiera dispositivos críticos deben asumir sin ninguna nostalgia su necesidad de adaptación al contexto técnico de organización actual de la vida de la cultura. La voluntad crítica concebida como exigencia de poder simbólico no puede estar reñida con el reconocimiento de la problematicidad que a la construcción del espacio cultural le impone la complejidad de las sociedades actuales -dada por la irreductible multiplicidad de los lugares en que en ellas se produce, distribuye y consume enunciación, discurso.

Sobre la tarea del arte

43. Es tarea del arte producir la cualificación intensiva de la experiencia que podría revelar negativamente la insuficiencia de la propia representación -dejando a su través intuir el reverso de un pensamiento del acontecimiento. Esta iluminación instantánea -que revela toda la insuficiencia de la cultura en cuyo marco la experiencia se otorga forma- poseería el poder de fundar el nuevo marco genérico de conciencia que sería capaz de reorganizar la experiencia.

44. Es tarea del arte contribuir a una estetización no banal de los mundos de vida. Esto es: capaz de trastornar la vida y la conciencia que de ella poseemos de una manera tal que, en última instancia, sirva a la emancipación del ciudadano y a la reconciliación del sujeto con su experiencia.

45. Es tarea del arte ejercer de principio activo en la dialéctica interminable de rupturas y estabilizaciones de las formas de la cultura. Su poder de visión -más allá de la capacidad de representación-, como potencial de revelación negativa, debe ponerse al servicio de un programa crítico de revolución permanente, de transformación continua e inagotable del mundo, de la que él mismo constituye el motor y la guía.

46. Es en última instancia tarea del arte iluminar el lugar -el espacio de la representación- desde el que podría realizarse ese trabajo de fundación de las nuevas formas de cultura que permitirían al hombre, a la humanidad, reconciliarse con su existencia. Esto significa: acertar a darse una adecuada autorepresentación -como precisamente aquel ser que tiene esa tarea por misión. El conocerse y saber algo de sí; merecer ostentar con dignidad el inalcanzable pero irrenunciable rango de verdadera *humanidad*.

EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

A León, músico en ciernes.

> "¿Adónde se ha escapado ahora el espíritu formador de mitos propio de la música? Lo que de la música queda todavía es, o bien música para la excitación, o bien música para el recuerdo, es decir, o bien un estimulante para nervios embotados y gastados, o bien pintura musical"[32].

#

Sientes que te abraza por dentro, que te desgarra y rompe. Ella te hace sentir que no cabes en tí, que deberías habitar más lugar. Sientes cómo un nudo en la garganta crece y un dolor físico y brutal, un dolor por el mundo y por tu ignorancia, te golpea y golpea, reinando en el tiempo. Es suyo cada instante, el misterio del instante: ella, la música, recrea el pasar del tiempo no dominable por tu pensamiento, para hacérselo asequible. Te mantienes ciego y escuchas: el tiempo te atraviesa, te recorre, te desmenuza y se lleva de tí, como si fuera un viento constante y dulce, cada partícula del nombre que creías te era debido. Tu nombre, como palabra que el viento del tiempo -arrastra leve.

Sientes el escalofrío que te recorre a fulguraciones, a estallidos. Las lágrimas afloran -y la más dulce felicidad que nunca has sentido se agolpa como un dolor, casi brutal, como un dolor perfecto. Te he visto llorar cantando como un poseso con el coche lanzado a cientos de kilómetros por hora por paisajes absurdos, deshabitados, el cielo cubierto de nubarrones oscuros. Te he visto llorar bajo una ducha de lágrimas días y días, cuando en tu primera adolescencia aquellas imágenes en blanco y negro de buscadores de playas que arrancaban adoquines se te mezclaban con la noticia, difícil para ti de evaluar, de la separación de unos

---

[32] Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1985.

Beatles a quienes nunca antes habías escuchado. Días y días tus lágrimas sabían dulces que el tiempo pasaba por tí, y que aquella canción que repetías como un mantra, en un idioma que entonces te era desconocido y parodiabas sonrojado a tus pocos amigos, para que te ayudaran a explicarte quiénes la cantaban, qué podías hacer para escucharla siquiera otra vez, en tu vida, que aquella canción -*all you need is love*, Lennon con los auriculares puestos mientras grababa y jovencitas desmayándose al verles bajar de los aviones o las *limousines*- que aquella canción te había hablado por primera vez *en tu idioma*. Allí estabas tú, frente a tu vida desnuda, inexplicada, silente.

#

Aquellas canciones de Neil Young -perfectas. Poemas que reescribías traducidos y susurrabas al oído de jovencitas que se te entregaban rendidas, cuando el aire, el mar, la conversación, dibujar o garrapatear sueños, todo era cómplice de un mismo programa de apropiación del mundo, de autohallazgo. Tardes enteras sucediéndose el mismo disco, tardes enteras con la nuca pegada al tremendo altavoz, iniciándote en los ritos espesos de la apropiación de identidad. Grabar, poseer, intercambiar las claves, reunirse tardes y tardes y, tras cruzar siempre el mismo parque, llegar al lugar en que la única conversación -mientras la música siempre sonaba- se centraba en comprender y asimilar en qué consistía -lo que el viejo Burroughs llamaba- "el trabajo". Dejarse desgarrar: ¿primero transformar el mundo o las conciencias? Y si nada queda de todo ello, ¿es que ha llegado el día fatídico, el día en que la música ha muerto? O tal vez será, mejor, que ella estaba hecha para hablar sólo a los oídos de aquellos cuyos ojos todavía empiezan a abrirse al mundo -y eso otro que escuchas todavía, como una nostalgia, habla ya otra lengua, una menos herida, una que se ha sometido a la pecaminosa *regla de la decepción* -¿ornamento y delito?

Reencuentra la música -sólo ella tiene el poder del espíritu, sólo en ella el espíritu no es ficción maldita, engañosa. Sí: si tuviera algún poder para decidir el destino moral de mi hijo no dudaría en forzarle a amarla por encima de todas las cosas, a habitarla en cada uno de sus pensamientos y los movimientos de sus ojos, de sus manos, de sus respiraciones. Que tu pensamiento, en cada instante, cante.

#

Que cante, *todas las mañanas del mundo* -y nunca pregunte para qué: pues sólo ella tiene la respuesta. "*No, no es para el rey -pero tampoco para dios: dios habla. Tampoco para el oro o la gloria, ni tampoco para el silencio -que no es sino lo contrario del lenguaje. No es para entregarle nada a lo invisible, sino si acaso por dejar alguna lágrima por los muertos, por aquellos a quienes el lenguaje ha abandonado, por la sombra de los niños, por el cuerpo de mármol de los cadáveres, por aquellos estados que preceden a la infancia, cuando aún*

carecíamos de pensamiento, cuando aún no habíamos visto la luz ...". Es por todo ello -y aún por hacerle un guiño a lo mineral de toda vida, por decirle a esa caducidad de todo que nos atraviesa a cada instante que sabemos cuál es su ley, y sentimos un escalofrío al pronunciarla mudamente -y si acaso, por dejar para la eternidad flotando un rastro borrado, pero imperioso, que se aleje desvanceciéndose al infinito -pero sin agotarse nunca.

#

Toda la infinitud de músicas que puebla la memoria, todas las horas de todos los días, de todas las vidas en cada vida, toda la saturación de los minutos, acompañados por la música, siempre la música sonando, los años sucesivos. No el sedimento del gusto -qué importa el gusto- sino el acumularse de las arquitecturas del pensamiento, la tensión de la biografía. Ser uno sus músicas, cada una de ellas agazapadas en un rincón abstracto de la memoria, cada una de ellas organizando las formas primeras del pensamiento, aún más que las primeras percepciones genéricas del espacio. Se piensa en música, en esa extraña arquitectura preformal del pensamiento que ella articula. Los pensamientos más perfectos siguen su ritmo, su tensión, su figura abstracta. La música es la biografía más pura y verdadera de las almas, el residuo de las incidencias que nos configuran -como lo que somos, nuestra limitación, lo que nos es dado comprender, amar. Música y carácter, memoria y destino.

#

"*Mysterium tremendum*" -asegura Steiner-, "ninguna teoría del sentido o el sinsentido puede ser válida si esquiva la música". Pero cómo: ¿no es precisamente la música lo que esquiva -a toda teoría del sentido o el sinsentido? Mejor, seguramente, aquella "ponderación misteriosa" de que hablaba Gracián ...

#

He aprendido a cantar sintiendo la tensión de los órganos, su movimiento. Cuando hablo, soy incapaz de percibir -siquiera como una anotación periférica- que mi cuerpo "actúa". Sin embargo, en el canto, todo es percepción de gestos, de movimientos de órganos, de actividad efectiva del cuerpo. Allí sé que el pensamiento es pura movilidad física, materialidad absoluta. Aire modulado por la presión de los órganos. Gesto. Puedo imaginar aquella sinfonía muda que Yoko Ono invitaba a reconocer -"cuando un violinista toca, cuál es la verdad radical del acto: el sonido que escucho o el gesto que él realiza". A menudo he contemplado conciertos enteros con el volumen anulado. La arquitectura perfecta de los gestos, su simetría articulada, es la réplica exacta de las figuras que el sonido en el aire deja, es ella misma en una total plenitud a la que nada ya falta: toda música es también

acontecimiento visual, fantasma encarnado, tensión visible de la forma, estricta realidad material.

Es por esto que es cierto que la música es prueba de fuego para toda teoría de la representación: pero no porque haya que explicarla en relación al sentido o el sinsentido (sino porque en ella se hace evidente que tal cuestión, del sentido o el sinsentido -magistral la enseñanza del Señor de Saint-Coulombe: el silencio no es más que otra cara del lenguaje), es absolutamente secundaria, espuria. Frente a otra que es mucho más primaria, más primordial. La de la eficacia en la circulación intersubjetiva de la producción de formas -y cómo ella se liga a la pura movilidad colectiva de las intensidades, de las tensiones de las almas, en una relación totalmente asentada en el tiempo, sometida a la cruel e irrevocable tiranía de la ley del “tiempo real”. Es por esto, sí, que la música es experiencia primordial, el “*experimentum crucis*” frente al que toda comprensión de la representación -y de lo que el pensamiento es- se juega el monto total de su potencia.

#

Es conocida la anécdota según la cuál a la petición de que explicara el significado de una pieza que acababa de tocar, Schumann respondió tocándola de nuevo. La música se tiene toda a sí misma, el suyo no es un sistema subsidiario del que ordena el del resto de la vida psíquica, de la totalidad de la vida de los hombres -pues las formaciones del espíritu objetivo organizan la totalidad de los mundos de vida. La música habita otro espacio -y pedir su traducción a palabra, que su “interpretación” se desplace a los órdenes del discurso, del habla, es tan ciego como equívoco. Lo que la música es -es justamente ese resto radicalmente intraducible, que por ello puede precisamente habitar el fondo más remoto de nuestro alma. No hay otra interpretación posible de una partitura que la que el ejecutante practica. Hablando de música es ciertamente inabordable otro sentido de la palabra “interpretación” que el que significa *tocarla*, hacerla real, existente: ejecutarla ...

#

“No existen hechos, sino interpretaciones”. Repensemos la lúcida divisa nietzscheana *interpretándola* ahora en términos musicales. Imaginemos que el pensamiento *toca*, juega: que se pasea por el mundo no reproduciéndolo, sino efectuando en su rozamiento melodías, puras figuras sonoras. ¿Como expresa entonces el pensamiento al mundo? Como una caricia, como el arco a la cuerda del violín. Ninguna verticalidad: sólo ese rozamiento, esa fricción cálida -y el canto que resulta. *Que no existen hechos* significa entonces: que en su esencia el pensamiento no es figura, pintura -y aún ni siquiera palabra. Sino música, ese dibujo puro que se traza en los rincones secretos del alma, como un gotear extraño -que se percibe en los

músculos internos del cuerpo. Pues es en la materialidad radical del cuerpo, sí, donde el pensamiento esencial vibra, irrepetible en cada una de sus modulaciones.

Que no existen sino interpretaciones significa entonces, también, que no existe "la interpretación", la "buena" interpretación -para entonces la llamaríamos: hecho. Así, el "no existen hechos, sino interpretaciones" dice tanto como el "no hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones" de Harold Bloom. La interpretación no puede ser sino ejecución de la diferencia -pero ¿es otra la esencia de lo musical?

#

Glenn Gould sentado (¿tumbado, recostado?) al teclado. Indudablemente, esto no puede ser una sala de conciertos. El concierto es, todavía, demasiado conversacional: la sacudida eléctrica que nos recorre la espalda, el escalofrío, el fino hilillo de adrenalina que serpentea por nuestra columna -todo ello se hace demasiado cómplice de una ilusión. Diríamos: la ilusión, loca ilusión, de la aprehensión, de la plenitud de la presencia. La simultaneidad -de escucha y ejecución, como en el habla- es engañosa, recarga el aire de electricidad. El aplauso es inmundo, es entrega a la ilusión, al engaño.

Es preciso escuchar con bisturí, con maldad. Pero no para conocer los fallos, los errores -¿hay errores?- o las imperfecciones: sino para saber que escuchar -es también interpretar. No puede haber dos audiciones idénticas -como no puede leerese dos veces el mismo libro. El pensamiento sube y baja, se tensa o distiende, son millares sus juegos y registros, sus momentos: nunca se ajusta con la misma pregnancia a los mismos pasajes. El que escucha también toca los pedales -terribles dispositivos de la sensiblonería babosa. Así, lo que más importa es entregarse al despiadado juego del experimento, de la desnudez. Al igual que lo hace el músico, asomado al abismo de las posibilidades infinitas.

¿Cómo extirparse a uno mismo, todas las adherencias con que el propio ruido -el que el existir hace- ensucia la ejecución? ¿Es preciso hacerle esta *guerra santa* a la interpretación -como si la música *pura* pudiera realmente llegar a ser?

#

Y si pudiera, ¿dónde se daría? ¿En el "espacio mental"? -según la enseñanza schumanniana: "acostúmbrese a pensar la música en su propio interior, sin la ayuda del piano. Sólo así la fuente mental fluye con una pureza y una claridad cada vez mayores".

No es allí, en todo caso, donde Gould la imagina. Todo el ruido del cuerpo, incluso el canturreo que reproduce la voz mental, es olímpicamente ignorado, como un residuo que no estorbara, un resto sin importancia. Impresiona conocer el febril trabajo de producción del que resulta la grabación del 55 de las variaciones Golberg -21 tomas recortadas y

recompuestas para el aria: 1 min y 51 segundos de resultado- y ver que el sonido no es en absoluto limpiado de los ruidos “físicos”. ¿Qué es entonces lo que se trata de “limpiar”? ¿De qué habla Gould cuando declara: “si no hubiese borrado, toma tras toma, toda expresión superflua, habría sido imposible situar el aria en un orden de ideas suficientemente neutro para que no prejuzgara la profundidad del desarrollo que prosigue en la obra”?

Seguramente de los énfasis interpretativos, del expresionismo incluso involuntario, de los rastros de la subjetividad. Es de la misma “fuente mental” de lo que hay que limpiar la música, para lograrla suficientemente neutra, pura. Hay que librarla de los altibajos del pensamiento, de las economías de la intensidad que sacuden al yo. La música ha de estar allí exenta, sin sujeto. Es un error pensarse -como ejecutante, como audiencia- en la música: ella es precisamente una “ocasión de desaparición”. Toda la fobia gouldiana al contacto físico, a la sexualidad en la música, tiene este objetivo. Que la música esté -y donde ella aparezca todo rastro de sujeto pueda verse borrado.

Sólo de esta forma, además, la “interpretación-sin-intérprete” puede en efecto coincidir con la “interpretación infinita”, virtualidad pura. Sólo de esta forma, además, el grado cero de ejercicio de la escritura musical es, al mismo tiempo, “no- interpretación” y “todas las interpretaciones posibles”. Esas variaciones Golberg -por fin perfectamente neutras, anónimas, incantables, históricas-, pero también todas las otras infinitas posibles.

#

Manejemos otra hipótesis: que el territorio para ese darse puro de la música sea su escritura -recordemos que Gould advertía con una seriedad que siempre resultaba difícil creer: “no soy pianista, sino *escritor*”. Aceptándola, queda todavía por dilucidar qué significa en música hablar de escritura. Desde luego, no hablamos de la partitura -de la que el propio Gould aseguraba no era sino “uno de los parámetros de la interpretación”-, sino de la misma calidad material de la música. La escritura de la música se produce en el aire, es *sonido* -en el tiempo. Es exterioridad radical, estricto acontecimiento. Materialidad absoluta que resiste a toda subsidiarización -la música, en efecto, no puede ser pensada como pantógrafo de algún otro sistema “significante”. Así, es arqueoescritura, una escritura que no “traduce” a signos materializados -no es, evidentemente, una escritura alfabética, suplemento del sistema de sonidos regido por el habla- otro orden de enunciaciones. Sino que es un sistema primario, primero, no traducible -puesto que no es a su vez traducción de ninguno anterior.

Es en ese sentido que se explica que Benjamin haga aparecer su reflexión sobre la música -en el contexto de su análisis del Barroco- sólo precisamente cuando ha llegado a tematizar plenamente el encontronazo de palabra e imagen en el ámbito de la escritura. Es precisamente cuando lo discursivo y lo visual se vuelven mutuamente intrusos, en el orden de la experiencia alegórica, cuando aparece -como escritura máximamente pura- la música. La no asociatividad directa, la no inmediatez, del significado a la enunciación, se expone con la

máxima radicalidad en la música. Ella no es sino escritura, y escritura embargada de materialidad absoluta: nada en la música consiente ser sometido a los dictados de una economía de la representación.

#

Pero además: la escritura que la música deja en el aire consume su existencia en la delgadez del instante. Si de la naturaleza podía decirse, por su impermanencia, que ella era necesariamente alegórica -con cuanta más razón de la música, cuyo escribirse en el tiempo sólo honra a la memoria en tanto que ésta lo es de pasajereidad, de contingencia. La música, podemos decir, nos excusa de dejar rastros engañosos. Si toda escritura es testimonio de impermanencia -y pensar que la escritura es resistencia al paso del tiempo es tan ridículo como no darse cuenta de que a lo que ella nos entrega es al imperio de lo inexorablemente pasajero: pues toda escritura queda pendiente de lectura y toda lectura es ejercicio de la diferencia- la música lo es doblemente, pues sus propios dibujos en el aire tienen por materia misma la de la caducidad.

La música no es sino presente encarnado -volátil por tanto. De ahí que toda música no pueda ser sino melancólica, expresión del sentimiento de contingencia, testimonio de la temporalidad insuperable. Al igual que toda alegoría lo es de la caducidad, toda música es, necesariamente, *tombeaux*. Lo que en ella se enuncia pertenece siempre, y para siempre, a ese lugar en el tiempo que, irrevocablemente, ya ha dejado de ser. Este es su extremo y único -poder teológico.

#

Al igual que la pintura, como pictografía, revela la verdadera naturaleza de la escritura -como materialidad radical- la música desnuda el verdadero ser del habla: la música es palabra en grado cero. Aquel poder de investimiento que los pensadores de una mística del nombre -Böhme, Benjamin mismo- le querían a una *lengua pura* sólo se encarna en la palabra cantada, en la figura de una forma materializada en sonido. Que todo verbo es sonoridad rala, y por tanto arbitrariedad radical, es verdad que, como desafío del orden más profundo del conocimiento de lo espiritual, se aparece en el misterio de la música. Las palabras en los sueños, el chiste, o en el balbuceo primero de los niños -son canto. Aprendemos el lenguaje -lo adquirimos, lo memorizamos- como memoria formal. Encadenar los significantes, insertarlos en redes intercambiables, es un juego de memorias melódicas, tonales, tímbricas. No hay un lenguaje atonal -que pueda llegar a aprehenderse. Aquella dificultad de tararearlas que Boulez atribuía a las variaciones Goldberg -y es lo radical del experimento vanguardista en su totalidad- es lo que las señala como conocimiento del límite: la música nos enfrenta al autoconocimiento radical del ser materialidad pura todo nuestro uso del verbo.

La belleza de la música reside en este constituirse como experiencia extrema de la forma pura. Toda adherencia de significancia a su mero juego de materialidades sonoras pertenece ya al orden de lo que debemos categorizar como "ponderación infinita". Y hasta llegar a una intuición de su valor, como economía global del rendimiento de un campo regulado, su desafío nos interpela con la fuerza de, ciertamente, un "misterio tremendo". Ese autoconstituirse con la fuerza de un valor -pues, en su convocatoria a la memoria, ella se vuelve intercambiable- desde la inabordable soledad de su extrema afirmación de ser algo que incontestablemente existe, "está ahí" -es lo que la hace aparecer como "intención de significar". Huella o envío, rastro imborrable de espíritu -producto de una decisión arbitraria que convoca a otro sujeto a su repetición (sea como sea, nunca podemos eliminar la posibilidad de que ese signo/gesto/forma que ha sido "dejado ahí", y aún resuena en nuetra memoria con toda su capacidad de seducción, haya sido el producto de una intención, de una voluntad). El misterio del significado investido en la forma pura, vacía, se afirma en la naturaleza del estribillo, en el *ritornello*. Música es un gesto dejado en aire -que otro usuario de las formas de comunicación se siente tentado a reproducir. El episodio adamítico de la nombración del mundo se cumple según un ritual parejo. Cada una de las palabras que utilizo han atravesado en su historia mística esta ceremonia -de orden antropológico. Puestas en el aire de su extrema arbitrariedad, las palabras no son más que sonidos que han tentado a un otro a repetirlas. Nombran eficazmente el mundo porque un juego de voluntad ejercido en la extrema soledad de lo arbitrario alcanza a tener la necesaria fuerza de seducción como para ser colectivamente aceptadas como convenciones. El misterio de la música se refiere al poder de la voluntad -para ejercerse en el campo del poder, de la interacción de los usuarios. El espíritu de la música es, desde luego, expresión de la primariedad absoluta en todo lo humano de esa tensión específica que ha sido denominada *voluntad de poder*. Nombrar el mundo es su juego -y el canto nos ha sido dado para que nunca olvidemos que ése es nuestro poder. El poder de crear, de modular el mundo como expresión radical y absoluta de la -por más que desorientada en su ejercicio autónomo- voluntad pura.

#

Pero es engañoso poner de un lado la voluntad y de otro la representación, la eficacia de la representación. De un lado lo figural del lenguaje y la pintura -y de otro la pura tensión de los afectos que se manifiesta como ejercicio radical de la voluntad en la música. Pues aunque en ella se nos reaparezca la futilidad insuperable de todas las convenciones de la representación -aunque en ella haga aparición todo lo que en el orden de los intercambios se debe a un ejercicio tan gratuito como violentamente afirmativo, aunque en ella se desvele lo inconstituido mismo de todo lo humano, el hecho de que ello no se aparece en la historia del mundo sino como arbitrariedad pura- también en ella se revela, pues se cumple, el ciclo

completo que conduce a su asentamiento social. Así, si la música remite a lo dionisíaco del hombre, a la memoria de su origen inconstituido en el seno de las convenciones de la representación que regulan plenamente su ser en la historia (y la ciudad), también debemos encontrar en la música el principio que permite su asentamiento: el principio apolíneo que prefigura a la música como estado equidistante de la embriaguez, el sueño -y la representación: como potencia formadora de mitos, como dispositivo introductor del origen de la eficacia misma de lo apolíneo. La música es otra cosa que diferencia pura: es la estructura mnemónica que consiente el asentamiento de todo aquello que ella niega -la representación-, de todo aquello que ella muestra imposible -la repetición de la diferencia. La música, como voluntad pura, se afirma allí donde ella misma es capaz de autonegarse -de instaurar el mismo orden en que todo de lo que ella es *memento* se pierde como una memoria oscura. Pero todo su poder formador de mitos -articulador de formas de vida, órdenes civilizatorios, regulaciones de las estrategias de la representación- no supone la más mínima merma de su poder para secretamente mentarnos ese orden otro, anterior a todo orden o desorden, en que ella actúa como eficacia única. Quizás sea sí, el tiempo, en que no es la potencia formadora de mitos de la música lo que cumpla echar de menos: sino su radical potencia destructora de las construcciones arbitrarias que de esa anterior potencia se nutrieron, para dinamizar la totalidad de la vida de los hombres según regulaciones estabilizadas. Tal vez intuir esto le habría llevado a Nietzsche a entender de forma radicalmente distinta a Wagner -y aún le habría ahorrado a la historia de la música contemporánea (y hablo del destino irrevocable de las vanguardias) demasiados titubeos. Demasiados pasos atrás. Llega el momento: ni uno más.

#

Hay algo que nos resulta intolerable en el desprecio de la música “culta” por -pese a que ese desprecio está en casi todo lo demás más que justificado- la popular. Lo que en ella queda de violencia mayor que no se sacrifica a la retención complaciente de los lugares comunes y estabilizados que su economía de formas perfila como un calco del ordenamiento simbólico que ella pantografía -aquello que en ella no es “para la excitación o el recuerdo”- sino a la memoria de su poder teológico-político. Asumiendo el riesgo de pedantería monstruosa que una generalización como la que voy a hacer conlleva, me atrevería a asegurar que esta injusticia despectiva sólo se refiere en nuestros días al *rock and roll* -y aún a ciertas zonas específicas de cumplimiento de éste: a esas en las que aparece la tensión inabordable que vibra en los trabajos oscuros de la Velvet, en la inaceptabilidad del sonido sucio de los NY Dolls o el Forest de The Cure, en la elementalidad autosaboteada de los trabajos de Joy Division o en las calidades extremas del Goo de Sonic Youth. Todo el resto de la música popular es mera concesión al imaginario formal estabilizado -y el desprecio no sólo de la música “culta”, sino incluso de la teoría culta de la música (desde el mismo Adorno) es políticamente necesario. No cedamos el mínimo grado de tolerancia para una música que se

consagra al bienestar y la perpetuación de lo que ya existe: es preciso exigirle a la música, a toda música, las virtudes legendarias de las trompetas de Jericó. El poder de derribar los muros que amparan un orden civilizatorio, el poder de interrumpir la historia, el poder de convocar otro imaginario absoluto, otro orden de la sensibilidad y el ser, otro lugar del pensamiento y la experiencia, otro testimonio del conocer del hombre. Y si él se nos presenta inconciliable con el habitar complacido este específico darse las formas de ser de lo humano, dejémonos arrastrar a ese escalofrío: es la seña de un potencial verídico: él nos dice la verdad extrema de lo que -y ahí dionisio se manifiesta como un estado nunca cancelado- no siendo, somos rotundamente.

#

Hagamos ahora justicia distributiva: hay algo que necesariamente debe aparecérsenos detestable también en toda la "música culta" -igualmente, podríamos hacer excepciones, momentos en que la tensión de experimentar su límite ha llevado a la contemporánea también a acariciar su potencial teológico-político: en Schoenberg y su sucesión en Viena, en Cage, Varesse o Stockhausen, en Nono o Boulez, en Reich o hasta Schnittke- y ese algo es su extremo formalismo, su incapacidad para incidir en la vida, para transformar sus mundos. Seguramente, el divorcio de las familias de hallazgos máximos que caracterizan el siglo -conceptual, minimalismo-serialiasmo y pop- está en el origen de esa brutal incapacidad de la música contemporánea para resolverse como potencia de transformación. El rechazo academicista de la música contemporánea -salvando las excepciones mencionadas- hacia todo lo que suponga un reflejar los mundos de vida, y un contener los órdenes simbólicos sobre los que se apoyan las forman institucionales que los articulan, constituye su mayor freno para desarrollar un programa efectivo de la vanguardia que pueda trascender la mera investigación formal -tanto es así que rápidamente ha llegado este programa a experimentar su agotamiento, levantándose la veda dictada contra la reacción conservadurista neobarroca, neoromántica, o, en general, "biensonante", con demasiada condescendencia. Sin duda, la experimentación en el orden de la disonancia -como figura capaz de recoger el desgarro de una forma de expresividad que autorresiste a su agotarse en la apariencia estética- define un programa de investigación radical irrenunciable. Sin embargo, la incapacidad de este programa -de investigación en lenguajes: en los límites de los lenguajes- para dejarse contaminar por los hallazgos conceptualista y pop constituye su mismo límite. Es preciso explorar esas fronteras metodológicas que separan espacios de investigación demasiado estancos. Ahí reside el valor que, pese a sus a veces muy mediocres resultados, poseen investigaciones como las del pop-minimalismo, cierta New Age, o cierta tematización pop de los atonalismos. Ahí reside el valor de trabajos como los de Brian Eno, Gavin Bryars, Tierry Riley o Dead can Dance, o incluso investigaciones que desvirtúan el hallazgo del *free jazz* -de Thelonius Monk a una parte del nuevo *acid jazz*. De lo que se trata es de, manteniendo el rigor programático de una investigación que, como la de la vanguardia, se asienta en el

principio de la disonancia como autonegación de la apariencia estética, hacerla derivar a través de innumerables contaminaciones hacia espacios capaces de alterar la experiencia misma de la existencia. Pues eludir este juego de contaminaciones abiertas no puede conducir sino a callejones sin salida: o al formalismo academizado del vanguardismo -o al aún más detestable retorno neoconservadurista a formas periclitadas de melodismo esteticista.

#

Música y artes visuales: he ahí un espacio de contaminaciones ejemplarmente rico en posibilidades. No pienso ya en la riqueza que todo el accionismo y la *performance* ha introducido en nuevas formas musicales -de Cage a Paik, de Fluxus a Glenn Branca o Juan Hidalgo- sino en el potencial que ciertas operaciones efectuadas sobre lo musical (por ejemplo en los trabajos de Rodney Graham sobre el Parsifal wagneriano o a las piezas de Christian Marclay) por artistas contemporáneos conlleva.

A este respecto, me parece de un potencial tremendamente sugerente el trabajo de Stan Douglas. Su aproximación simultánea a los mundos del *jazz* o la música culta se carga de fertilidad cuando la recompone en el orden del origen de la nueva industria audiovisual, o del nacimiento del cine (referirse aquí a la riqueza potencial del universo confrontado de música y cine territorializaría incluso el espacio de una reaparición del concepto de obra de arte total), como en esa pieza maravillosa que, montada sobre una partitura de Schoenberg compuesta para acompañar a un film mudo, le permite deconstruir un universo alegórico tan potente como el que presenta en “Fear, Pursuit, Catastrophe: Ruskhin B.C.”. En ella, la figuración de un orden utópico de diseño de mundos de vida se apoya precisamente en la recomposición de fragmentos narrativos, visuales y musicales.

Tentativas video-operísticas como las recientes de Philip Glass o Steve Reich se mueven igualmente en ese orden de exploraciones, a mi modo de ver extremadamente interesantes. Sin duda, la mera territorialización del espacio de frontera entre cine -o en general industria audiovisual: todo el campo del *clip* se revela como uno de los más fructíferos en la creación visual actual- y la música constituye uno de los campos de contaminación más fértiles para la creación actual.

#

Recíprocamente: el interés creciente del cine por el espacio de la música. Habría ejemplos innumerables -desde las versiones cinematográficas de óperas a la ya aludida “Todas las mañanas del mundo”, “El profesor de música”, “El director de orquesta”, “El piano” o “Tres colores: azul”. Parece claro que el cine -más allá de la presencia desde siempre fundamental en él de la banda sonora- persigue musicalizarse, someterse a la tensión de otro orden de lenguajes. La misma estructura narrativa de las imágenes tiende a huir de la forma literaria,

para aproximarse cada vez más -y cine como el de Wim Wenders ("París, texas", por ejemplo) vive de esta musicalización de la postproducción. No hay nada casual en ello: la irrupción en lo visual de un orden que se aparece como grado cero de la palabra -el musical- resulta estrictamente requerido por la exigencia de deconstrucción de las formas narrativas tradicionales. De ahí que la irrupción de la música en películas como "Corazón Salvaje" de Lynch, "Hasta el fin del mundo" de Wenders (que precisamente tematiza la pérdida de lugar de la palabra), "Solteros" de Cameron Crowe, el "Simple Men" de Hartley, o el mismo "Pulp Fiction" de Tarantino se aparezca no sólo como una posibilidad experimentadora, sino como una estrategia deconstructora radicalmente programática.

#

Por un momento: ¿trata "el profesor de música" realmente de la música -o tan sólo de la enseñanza del arte, del difícil aprendizaje de la autoexigencia frente al poder de la industria? O acaso esta pregunta sea falaz, incluya una ceguera. Aquella que se refiere al hecho de que las dos formas artísticas -cine y música- dotadas hoy de mejor capacidad de adaptación a las evoluciones técnicas de su industria se aparecen pese a todo ante el imaginario colectivo como las formas por excelencia puras de creación. En la música tenemos todavía esos suicidas egregios que purifican las mañas de la industria con su autoinmolación -el caso de Kurt Cobain no es más que el último eslabón de una cadena cada vez dotada de, ante la evidencia de su instrumentación interesada, menor credibilidad- pero en el cine esta cadena -tras Marylin, Fassbinder y Passolini, ya no le quedan al cine suicidas que hagan creíble su autorresistencia a las exigencias de la industria- ha quedado definitivamente rota. La alianza de las industrias musicales y audiovisuales con la de los medios organizadores de consenso se cumple de forma cada vez más cerrada -no en vano la concentración de medios de comunicación abarca cada vez más indisimuladamente un área multimedia. Quizás entonces, sí, "el profesor de música" trata básicamente de esta enseñanza: pero entonces el aprendizaje de la resistencia no es otra cosa que el autoconocimiento de que lo básicamente transmitido por el arte, por la música, es esa misma enseñanza -la afirmación del poder propio del creador frente al destino requerido por las formas institucionalizadas. La música, sí, posee en ello un poder formativo específico -y su potencia se revela máxima en el estado generalizado de muerte simbólica de la cultura. Es ello lo que le otorga al "espíritu de la música" un potencial político incontestable en el momento contemporáneo de nuestras formas civilizatorias.

#

¿Significa eso que la música posee una valencia específica como territorio de activismo en los *períodos de decadencia*? Seguramente. Sin duda, su calidad afigural la dota de una capacidad singular de supervivencia en épocas de pérdida de poder simbólico -pérdida de la capacidad de representar adecuadamente el mundo, de dar forma a la experiencia- de la

cultura. La relación de la forma musical con los órdenes simbólicos que estructuran los sistemas generalizados de organización de las formas de vida -a través de las mediaciones institucionales de la cultura- es una relación distensa, oscura y laxa. Que éstos sucumban a su insuficiencia y sin embargo la música mantenga intocado su poder de referencia como fondo remoto que labra las arquitecturas formales de los órdenes epocales del discurso, de las prácticas significantes y las posibilidades de la acción comunicativa entre los componentes de una colectividad dada es, en ese sentido, perfectamente pensable. Sin duda, esta virtualidad que la música se reserva se refiere a su condición a-simbólica, al hecho de que su validez social no se supedita a la presuposición de un orden de contigüidades entre las producciones sígnico-formales y las regulaciones de la significancia. Es por ello, pues, que la música posee esa virtud teológico-política, incluso de manera aumentada, en los períodos de decadencia: decadencia cultural -pérdida del poder simbólico de una cultura- y apogeo de la creatividad musical no sólo, entonces, no van reñidos. Incluso, al contrario, se alimentan mutuamente. En épocas en que las formas figurales y representativas de las prácticas significantes pierden pregnancia, la música tiende a alzarse como único elemento oscuro de cohesión civilizatoria, de identificación social. Esto está ocurriendo en nuestro tiempo.

#

El artista visual contemporáneo intuye estos poderes de la música, y es ello lo que le lleva a intentar incorporarlos a los dominios de su propia creación, a intentar reproducirlos en su propio ámbito de trabajo. La virtud, que la música posee, de instituir gregariedad -de permitir al singular reconocerse en el Otro, en el grupo. El poder, que la música posee, de introducirse en los dispositivos de la industria de masas sin perder el tono de su independencia, de su radicalidad. El poder de registrar en su mismo cuerpo el pasar del tiempo -que es justamente el que congrega a los individuos a su alrededor en una experiencia de afectos intensificados por la intuición que ella destila de pasajereidad. Y su poder, por último, de seducción inmediata, su capacidad de afección directa, de espíritu a espíritu, cualesquiera sean los canales o soportes de su transmisión.

#

La reflexión hasta aquí propuesta, que se refiere a la naturaleza pragmático-semiólogica de la práctica musical, debe en todo caso ser redoblada con una consideración circunstancial de la forma específica de la decadencia que vivimos como destino de la cultura contemporánea, determinado por la forma específica de su industrialización en un contexto de expansión de nuevas posibilidades tecnológicas -para entonces ponderar todo su potencial en la era actual. Es preciso, bajo este punto de vista, medir hasta qué punto el contexto de alta tecnologización de las industrias de la cultura y el espectáculo deja intocado -al contrario que ocurre con los dominios de las artes visuales o puramente literarias, sometidos ambos a problematización

radical- el espacio "simbólico" ocupado por la forma musical. Nada esencial, en efecto, ocurre con las potencias de la música y su industria ante la tecnologización exacerbada de los dispositivos de su difusión social. Si bien el proceso de banalización del producto artístico propiciado por una industria irrevocablemente enfocada al consumo rápido afecta sin duda a la comunicación musical, ésta siempre conserva su lugar propio -no ocurre como con, por ejemplo, el desafío que la estetización de la vida cotidiana por expansión de las industrias mediático-audiovisuales representa (como amenaza de desaparición incluso de su campo específico, autónomo) para el arte plástico o incluso el literario. Sean cuales sean sus modos de distribución y sus procesos de consumo, las reglas de juego de acceso e intercambio de las formas musicales se mantienen intocadas, no conllevan tan brutales desplazamientos epocales.

Es esto lo que define tanto el alto potencial político de la música en la época de la reproductibilidad técnica como su extrema y máxima responsabilidad civilizatoria. Ni el más fuerte de los imaginables procesos de banalización requeridos para el propiciamiento de formas de consumo garantes del establecimiento de mercados performativos supone merma de las posibilidades de exploración radical en los lenguajes y formas producidos: en efecto, hasta escuchada a través del hilo musical en un restaurante de comida rápida o como sintonía de un avance de informativos, el producto musical juega su baza en tiempo real en una inmediación radical de sus potencias de afección.

#

"Deberíais saber que el trabajo ... es la libertad: la libertad de los otros. Mientras trabajéis no fastidiaréis a nadie. No lo olvidéis. ¿Lo habéis entendido? ... Poneros a trabajar"[33].

La pregunta es: en qué relación se encuentra la forma musical con el conjunto de la cultura, con el ordenamiento simbólico que abastece a una colectividad dada del sistema de respuestas y creencias en base al que articular sus formas de vida -a través de las mediaciones institucionales del espíritu objetivo. Y la respuesta es, inevitablemente: en una relación extremadamente compleja, que sólo se elucida considerando la globalidad del sistema de las prácticas significantes; en términos de ponderación infinita. De hecho, la evidencia que la música pone en juego es que la totalidad de tales prácticas operan como significantes en base a una similar relación holística al sistema: que todo ordenamiento simbólico -de creencias, mitologemas, presuposiciones cognitivas o prácticas- depende de su articulación a la totalidad sinérgica del universo virtual de los significantes validables, de las formas intercambiables como operativas en el contexto de una colectividad social e históricamente determinada.

---

[33] Erik Satie, *Die Musikalischen Kinder*. Citado por Hans-Ulrich Öbrist, en *Anys 90. Distancia zero*, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1994.

Dicho de otra forma: no sólo que la música transluce que su posición en el seno un ordenamiento *simbólico* cualquiera no se funda sobre la presuposición de su valor "simbólico" -inmediatez de significado a signo-; sino que al hacerlo pone en evidencia que ninguna otra práctica significante, capaz de un ejercicio de intercambio comunicativo, necesita fundarse sobre semejante presuposición.

Al igual que su lugar en la construcción ontogénica de un sujeto, mediante sedimentación mnemónica de una innumerable sucesión de aprehensiones de formas, se revela del orden de una ponderación infinita -son los innumerables azares de los encuentros vividos con las formas efectivas (ahí el peso de la frase musical en la reconstrucción elucidatoria de la experiencia del narrador en Proust, por ejemplo) los que determinan la formación de un carácter, del destino de una subjetividad no presupuesta- igualmente podrían rastrearse los procesos de sedimentación filogenética en la construcción de los órdenes simbólicos de una colectividad únicamente bajo un orden de ponderación infinita. La garantía de significancia de una forma cualquiera -sea cual sea su orden de intercambio, su registro de acontecimiento- no está puesta por su valor intrínseco, aislado: sino por su relación estructural con la totalidad abstracta del sistema de significantes, de formaciones materiales validadas fiduciariamente como utilizables, al que, en el contexto de una situación civilizatoria dada, dicha forma se refiere.

#

En ese sentido, podríamos hablar del "trabajo de la música" en un sentido muy parecido al que Freud desvela al analizar el "trabajo del sueño" -o al que Benjamin se refiere al elucidar el "trabajo del mito". El trabajo de la música se realiza como la producción activa del tejido espeso y secreto de las redes y estructuras que sostienen la totalidad de sus formaciones específicas en una tensión recíproca. El trabajo de la música es monadológico: cada una de sus realizaciones sólo opera como "significante" -esto es, como intercambiable, como reproducible, como memorable- en la medida en que soporta y se diferencia de la "totalidad" virtual de las formas aceptables -en una determinación espaciotemporal dada, en el contexto de una colectividad sociohistóricamente determinada de acción comunicativa. El trabajo de la música es, ejercido desde dentro, un trabajo, sí, de ponderación infinita -y la tarea de elucidación de su eficacia práctica ha de *de(re)construir* ese trabajo de ponderación infinita (en esto precisamente consistiría una arqueología de las "ideas" musicales). Nada, en efecto, sin ese trabajo de remisión muda y profunda a la totalidad de las formas producibles en un orden "discursivo" dado es la música. Esto podría traducirse en una teoría del "valor" estético de la producción musical: pero nos interesa más presentarlo como la pragmática de una praxis comunicativa, de interacción de los sujetos en el terreno de sus afecciones -cruzado evidentemente por sus juegos de poder, su tentativas de persuasión, sus estrategias de

seducción fatal. Aunque sólo sea porque visto de este modo posée un tremendo poder de desvelamiento y refutación de las presuposiciones fundamentalistas que en otros campos y prácticas significantes parecen mejor asentados. No es así: como la música, en efecto, la poesía, la pintura, el "discurso", la cultura.

#

Pero tomemos partido: y lo tomamos decididamente por la música, por lo que en ella resulta inasequible a una visión esencialista de lo que constituye la cultura, el universo de lo decible con sentido. En el contexto actual de pérdida del valor simbólico de la cultura -de decadencia del ciclo civilizatorio del orden occidental, incapacitado para enfrentarse gallardamente a su ocaso- esto significa: tomar partido por la única fuerza capaz de alumbrar la figura de un tiempo nuevo. En vez de empeñarse en la perpetuación de un orden agónico, que ha aprendido a sobrevivirse a sí mismo en la prolongación terminal y artificiosa de sus estertores, apostar por la fuerza mayor que desmiente sus fundamentos, aquella práctica significante, capaz de permitir una interacción de sus usuarios en el espacio de los afectos y las intensidades, que sirve al desmantelamiento radical de las presuposiciones -de inmediatez de forma y significancia- sobre el que se asienta un sistema generalizado de organización de los mundos de vida.

La música irrumpe así en la historia como suspensión y heraldo de un tiempo otro, como nuncio de una potencia de comunicación no fundada en las presuposiciones del ordenamiento simbólico. Y no se trata entonces de rescatar esa potencia formadora de mitos -pues los relatos, grandes o pequeños, ya no interesan de cara a la validación de nuevas formas de ritualidad grupal- que el mismo Nietzsche atribuyera a la música. Sino de acompasar nuestra historia interrumpida a los ritmos sobresaltados de un dominio que no prefigura sino las tensiones máximas de la forma. Al igual que para la formación del individuo, las constelaciones de la diferencia que la música pone en juego aportan el valor necesario para arrojarse colectivamente al mundo de los signos y las señales -desprovistos de creencias, de amparos. Sólo la música impedirá el triunfo de la religión: ella constituye el fondo inalcanzable en que se afirma un *saber gayo,* construido desde la increencia. En ello reside, hoy, el potencial extremo de eso que podemos llamar, todavía, "el espíritu de la música".

Año Zero, Distancia Zero

> “Cada objeto es visto a distancia cero y colocado en primer plano: de este modo estallan todos los nexos y referencias entre las cosas, y la multiplicación de los absolutos equivale a su insignificancia”[34].

> “Por lo demás, cualquier otra época nos parece bendita, comparada con el innombrable hoy. A fuerza de alejarnos de nuestro verdadero destino, entraremos, si no estamos ya en él, en el siglo del fin, en ese siglo refinado por excelencia que será necesariamente aquél en que nos encontraremos en las antípodas de lo que deberíamos haber sido, en todos los planos”[35].

> “En verdad, sólo hay inhumanidades, el hombre sólo está hecho de inhumanidades -pero inhumanidades muy diferentes, y según naturalezas y a velocidades muy diferentes”[36].

> “El mundo se ha vuelto una vez más para nosotros “infinito”: en cuanto que no podemos sustraernos a la posibilidad de que él encierre en sí interpretaciones infinitas”[37]

Resulta sorprendente lo cerca y lo lejos que, a la vez, hoy precisamente nos hallamos -de poder realizar, como humanidad, el proyecto en el que nos reconoceríamos. No se trata de darle un nombre -digamos por ejemplo *modernidad*- que asegure el mayor o menor consenso, sino de reconocer antes que nada que como tal humanidad no tenemos asegurada la condición por naturaleza, sino, si acaso, “por proyecto”. Es por eso que Foucault acertaba tanto cuando

---

[34] Claudio Magris, *El anillo de Clarisse*, Península, Barcelona, 1993, p. 57.

[35] Emile Cioran, *La caída en el Tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 49.

[36] Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1988, p. 194.

[37] Friedrich Nietzsche, citado por Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989, p. 275.

recordaba que el hombre era un invento reciente. Que ese invento lo fuera nuestro, precisamente, no asegura un existir previo, en el que pudiéramos acomodarnos -ni mucho menos uno posterior que pudiera cumplirse en el mero interrumpir la tarea del inventarnos. Antes bien, señala un punto de no retorno a partir del que el ser experimentación, proyecto, es ya además destino.

Nada ciertamente, ni el más profundo de los hastíos, ni el más feroz de los desprecios por la vida empobrecida que se nos entrega como única realidad posible, podría devolvernos a alguna condición cumplida, no condenada a sólo poder realizarse -como proyecto, como experimento urdido hacia el futuro, desde nuestra rotunda e irrevocable *caída en el tiempo*. Es preciso aprender a amarse allí desvanecientes, afirmándose como plena positividad precisamente en tanto experimento pendiente, construcción en curso. Sí, es preciso recordar con el viejo Zaratustra que "la grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que él es un tránsito y un ocaso"[38].

#

"Malestar en la cultura" es el nombre de lo que habitamos, mundo interpretado. Nada sino ella, la propia cultura, puede hacernos posible imaginar un límite a ese malestar -siendo entonces la cultura, al mismo tiempo, su único posible tratamiento. Pero todo estado de cultura es también un estado de barbarie, y nada nos permite ya imaginar algún universo en que esta barbarie pudiera verse definitivamente suspendida -algún espacio liso, de circulaciones libres, de todas las circulaciones posibles. Y ello ni hacia adelante ni hacia atrás -ni en algún remoto y rousseauniano origen, ni en algún utópico y mesiánico final. Se acabó el tiempo de los trasmundanos, y nuestra conciencia de habitar la barbarie -el conflicto, la injusticia social, la inexistencia de la libertad- es tan irrevocable como la conciencia de que es preciso realizar el trabajo de su suspensión "dentro de este mundo", dentro de este ahora, incluso. Ningún programa ostenta ya el derecho a perfilarse en tiempos otros -pero es irrevocable el compromiso que nos niega el derecho a sentirnos cómodos en el que habitamos, pues la evidencia de la barbarie reina todavía en él. Así, desde esta caída en el tiempo que nos tiene atados *a distancia cero* de nuestro presente, no podemos dejar de proyectarnos como anhelo y tránsito, como ocaso, hacia un futuro que no tiene otro lugar que la decidida y violenta negativa nuestra a aceptar que esto que se nos entrega tenga la dignidad suficiente para ser llamado vida -"quién no es mejor que su vida", clamaba Michaux.

Que el hombre es todavía un proyecto pendiente es algo que se dice menos en el horizonte de los manidos mitologemas de la "emancipación final" o la "justicia plenamente cumplida" que en, por ejemplo, la escalofriante indiferencia hacia la vida que manifiestan los niños en

---

[38] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1983, p. 36.

Sarajevo. Cuando les vemos avanzar con paso calmo en medio del fuego cruzado de los francotiradores ha de venírsenos encima la evidencia de lo mucho que nos queda por recorrer antes de haber llegado a ganar el pleno derecho de autoproclamarnos humanidad. Ya no perfiles futuros o imaginarios orígenes: a *distancia cero* de nuestro lugar en el tiempo, esta muda pero tremenda resistencia a aceptar que eso que tenemos pueda llamarse vida plenamente humana, ello es lo que todavía nos define como exigencia y proyecto, como tarea pendiente, como revolución por hacer, experimento que agotar, destino que otorgarnos.

#

Me temo que los críticos solemos ser demasiado complacientes con nuestro tiempo. A menudo se echa de menos la inclemencia de la antorcha kraussiana -pero se entiende que aquella ferocidad exigente hoy arrasaría con todo, como una lengua de lava a cuyo paso todo se encendería en llamaradas fulminantes, pronto reducido a pobres cenizas. Si aquel fin de siglo tenía en Viena su laboratorio del mundo, el laboratorio del nuestro -sea cual sea su sede, si es que tiene alguna principal- exige menores temperaturas, menores rigores. No creo que pueda decirse nada peor de todos nosotros, como contemporáneos, que este no poder estar a la altura de una verdadera crítica, pero es preciso desechar definitivamente la ilusión de que cualquier estar por delante en el tiempo histórico representa garantía de haber ido más lejos. Pocas épocas tan ciegas y *pobres de experiencia*[39] como la nuestra, pocas épocas de tan escaso brillo en la historia del espíritu, de las formaciones de la conciencia. Y sin embargo, pocas veces -y esto no consigue pasar de ser un presentimiento, pero terriblemente intenso- la humanidad ha estado tan cerca de ser exactamente lo que es, de lograr la plena y desnuda autoconciencia de su realidad. Pocas veces la humanidad ha estado tan libre de toda alucinación, de toda fantasía -que desviara su autorepresentación. Pero la sensación es que tiene incomprensiblemente vuelto el rostro, y ya no se sabe hacia dónde; que es incapaz -por ahora- de rasgar esa membrana, tan infraleve que su dimensión es ninguna; que se ha rendido en la misma meta, que ha caido derrotada por el peso del largo tránsito cuando la única que ya le quedaba por recorrer -era una *distancia cero*.

#

[39] La expresión es de Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, p. 165 y ss.

Proponemos una hipótesis: que el arte actual se encuentra en lo que, en el contexto de la teoría de catástrofes, se denominaría un *punto de histéresis*[40]. Es decir, un punto de multiestabilidad en el que la composición de las fuerzas en juego no determina unívocamente la evolución del sistema, sus estados sucesivos -lo que, duchampianamente, podríamos llamar su “dirección de reposo”. Podríamos incluso proponer que se trata de un punto de histéresis singular, que ya no señalaría una pura eventualidad anómala capaz de originar saltos imprevistos o el momento en que se hubiera situado toda la carga potencial del sistema en una vertical inestable, a la espera de derrumbarse implacablemente en una u otra dirección -entre las que padecería una especie de mecánico momento de duda, de titubeo. Sino que, más allá, se trataría del punto mismo de entropía del sistema, aquel en que la complejidad tensional de las fuerzas en juego alcanza un absoluto máximo -a partir del cual ninguna dirección de evolución es ya resolutiva.

Dicho de otra forma, que el estado de máxima tensión y complejidad que podría estar viviendo el sistema del arte sería al mismo tiempo un estado de neutralización, de caída total de la energía global del sistema, de estasis fatal -que tendría entonces en sí mismo su máximo de reposo. Como si en el progresivo aumento del fragor de la tempestad, al llegar al centro mismo de su estruendo, hubiéramos justo alcanzado un ojo de silencio -en el que el sumatorio vectorial de las fuerzas enfrentadas determinara un extraño punto inerte, ciego y mudo, de resultante cero.

#

Podemos imaginar un eje de esta topografía fatal descrito en los términos que diseña el problema de la relación arte / vida, tal y como éste ha sido pensado en el contexto de las vanguardias. Es sabido que la disolución del arte en la vida se aparece como horizonte programático para éstas -y ello en cuantas formas de la relación queramos tematizar. Por ejemplo, en cuanto a la existencia separada de lo artístico tomado como institución: se quiere el derrumbe de las paredes del museo, la continuidad sin fronteras del topos social de lo artístico; su invasión ilimitada del espacio de vida cotidiana. O por ejemplo, también, en cuanto a la existencia separada de lo artístico en el espacio de la división del trabajo y de la actividad social: se querría imaginar un concepto de lo artístico que pudiera abarcar a toda actividad humana y que no fuera privilegio de un gremio específico; se querría que lo artístico perteneciera al dominio de todo sujeto de conocimiento, cumplida por éste una reapropiación de la totalidad plena de su experiencia. O finalmente, por dar un tercer

---

[40] Sobre este punto pueden verse: René Thom, *Parábolas y catástrofes*, Tusquets, Barcelona, 1985; Woodcok y Davis, *Teoría de las catástrofes*, Cátedra, Barcelona, 1986; P.T. Saunders, *Una introducción a la teoría de las catástrofes*, S. XXI, Madrid, 1983.

ejemplo, en cuanto a la existencia separada de lo artístico respecto al sistema general de los objetos o las imágenes. El permanente juego de aproximación indiferenciada a esos universos -el sistema de los objetos, el sistema de las imágenes- evidencia que el horizonte de disolución de la esfera de lo artístico como esfera separada de la de los mundos de vida (constituidos ellos mismos como efectivos sistemas de objetos e imágenes) constituye un polo de permanente atracción para la investigación de los lenguajes de las vanguardias.

El punto de histéresis contemporáneo se produce en cuanto a la intuición definitiva de que la distancia que separa arte de vida es ya sólo una distancia estratégica, una *distancia cero* -que conviene pensar, pero resulta imposible situar. La estetización difusa de los mundos de vida consagra aquella disolución del arte en la vida. Pero pronto se descubre que, de una manera trágicamente difícil de resolver, en ella no se cumple ninguno de los objetivos asociados: ni se transforma el mundo de vida de manera que propicie el aumento del grado global de emancipación de la humanidad, ni se asegura una intensificación real de las formas de vida, ni se produce reapropiación alguna por el sujeto de la totalidad de su experiencia. Dicho de otra manera: el cumplimiento de ese horizonte programático se produce desposeido de carácter revolucionario, de modo banal.

El punto de histéresis se alcanza entonces en cuanto ni puede abandonarse ese horizonte programático -porque es su postulación la que define el mismo concepto contemporáneo de arte- ni puede avanzarse sobre él. El arte de los años 80 ha habitado -con la incomodidad que ello conlleva- este lugar, aceptando su destino en un orden de “decepción instruida”[41]. La estrategia dominante puede describirse de la siguiente forma: se simula que aún existe esta distancia por vencer y se efectúa el gesto que supondría su superación. Hemos visto este procedimiento desarrollarse en todo el *arte de simulación* y todo el *commodity art* -respecto a la simulada distancia entre arte y mercancía, entre sistema del arte y sistema de los objetos o las imágenes públicas-, pero también, aquí con mayor dignidad, en todo el arte en espacios públicos. Que el *public art* haya oscilado entre el arte corporativo y la lógica del monumento da una idea de hasta qué punto este punto de histéresis acaba siendo, a la vez, un punto de histeria -cuyas eficacias ya sólo pueden medirse dentro de una economía de la producción simulatoria, de la generación de puros efectos, de rancios y superficiales síntomas.

Puede que la participación de Mike Kelley en Sonsbeek 93, retrayendo la mirada -perezosamente acomodada en la aventura “infinita” de la disolución ficticia de fronteras entre el arte y el espacio público, que había llevado a territorializar parques, plazas públicas, autopistas en construcción o incluso cárceles o solares vacíos- hacia el propio recinto del museo, como última frontera a la que llevar el arte “público”, haya puesto un punto y aparte en el análisis de las posibilidades estratégicas que le quedan al arte de afrontar este problema.

---

[41] La expresión proviene de la *Crítica de la Razón Cínica*, de Peter Sloterdijk, Taurus, Madrid, 1989.

Cuando menos, un serio revés en cuanto a la capacidad de autoengañarse respecto a sus posibilidades de resolverlo. Sea como sea, sea cual sea la solución que el arte del futuro pueda dar a este problema, lo irrevocable para éste es la conciencia de que lo que se debe romper, superar, el espacio que separa arte de vida -es una *distancia cero*. Es decir, una distancia al mismo tiempo irreal e insuperable, nula pero infinita.

#

También en cuanto a la dialéctica de autonegación de la apariencia estética el sistema contemporáneo del arte ha llegado a un punto de histéresis. Tanto la "expansión del campo" escultórico o la "concepción ampliada" beuysiana, como el proceso de "desmaterialización" de la obra y su culminación en el momento analítico del conceptualismo lingüístico, señalaron el límite de la tensión autonegadora del arte, cuyo sistema alcanzó entonces su máximo de deterritorialización. Algunas de las más lúcidas elaboraciones de comienzo de los años ochenta -"*Last exit: painting*" de Thomas Lawson o "*Necrophilia, mon amour*" de Joseph Kosuth- se esforzaron en hacer pensable un punto de inflexión, de reversión en esta dialéctica de la autonegación, por el que un "retorno a la disciplina" no supusiera a la vez un "retorno al orden". La rápida caída en el formalismo y en las tendencias a la restauración de las estéticas del genio más reaccionarias demostraron la fragilidad de esta tentativa. El filo que separaba esa última "vuelta de tuerca" de convertirse en un mero paso atrás era, nuevamente, infraleve. Y la negación de la negación vanguardista difícilmente podía convertirse en otra cosa que pura afirmación conservadurista. El rastro de autonegación *kitsch* que queda en el tratamiento sucio del neoexpresionismo o la transvanguardia, o en la contención melancólica de la revisión apropiacionista del las geometrías, es tan ligero -y, por así decir, está tan regulado- que su poder negativo frente a la academización del recurso autonegador de la vanguardia es, inevitablemente, flor de un día.

Así las cosas, no queda sino asumir que esa dialéctica ha tocado fondo y que la academización -y consiguiente depotenciación- del gesto autonegador de la vanguardia se instala, como cumplido, también en un orden de "decepción instruida", en un puro espacio de producción de síntomas. Al igual que en cuanto a la dialéctica de superación de la demarcación arte/vida, nos encontramos con que el punto de histéresis es también punto de histeria -que abre a un proceso de mera producción simulatoria: la autonegación de la apariencia es apenas un efecto, una apariencia a su vez, un gesto requerido.

Si quisiéramos ver la instalación de Haacke en Venecia no como referencia concreta a una alianza históricamente dada de la industria del arte con los poderes aniquiladores del fascismo, sino como alegoría sostenida del autocuestionamiento del arte, veríamos en su suelo levantado el último ensayo de enunciar la autonegación de la obra -desde su propio espacio de representación. Que, así entendida, la instalación habitaría un punto de histéresis que es al mismo tiempo punto de histeria, resultará evidente.

Pero se nos ocurre otra pieza -vista bien cerca de aquella- en que esta tensión dialéctica se resuelve con esa más fuerte energía negativa, estática, que le atribuimos al momento de entropía que en nuestra opinión atraviesa el sistema del arte. Nos referimos a las enigmáticas tortugas de Vercruysse en su inmovilidad angustiosa, en su premioso darle infinitas vueltas a un juego sin sentido ni fin. Negación de la apariencia estética (pero a la vez negación de esta negación), ellas se nos aparecen como ominosa alegoría de la imposibilidad de encontrar alguna salida última -y la condena a arrastrar, con una lentitud infinitamente superior a la querida, la dificultad problemática que su inabandonable postulación delimita. Entre la afirmación contemporánea de la obra de arte y su autonegación como apariencia estética sigue habiendo una distancia inmensurable -y nuevamente, sigue siendo una *distancia cero*, tan irreal como infranqueable.

#

Tercer eje en el que podemos encontrar el sistema del arte suspendido en un punto de histéresis: su economía de la representación. Parece como si el arte contemporáneo hubiera hecho definitivamente suyo el programa contenido en la célebre provocación nietzscheana que aseguraba: "tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad"[42]. En su estela, la ideología estética que impregnó la filosofía del arte a comienzos de siglo -sobre todo en el horizonte de la ontología heideggeriana y su proyección en la hermenéutica de Gadamer- viene tendiendo a resolverse sólo en la forma de una inversión negativa. A saber: manteniendo la revaluación de su valor cognoscitivo -la experiencia de lo artístico se reconoce todavía como decisiva experiencia de conocimiento- pero proyectando éste en un orden no fijable ni estabilizado, imposible de poner al servicio de lo que Adorno denunciaba como "loca ilusión de la verdad". Al contrario, el valor cognoscitivo del arte se vincula precisamente a su fuerza de resistencia contra tal ilusión. Lo artístico pertenecería entonces al orden de lo que Derrida ha llamado una arqueoescritura, ese campo movedizo que "abarcaría a todos aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logocéntrica o de la "metafísica de la presencia" occidental"[43]. Y su potencial específico se desplegaría como eficacia para resistir a la pretensión de someter la producción del sentido a los regímenes de cualquier economía estable. Al igual que la escritura -concebida no ya como sistema suplementario del habla, sino precisamente como la instancia que desplaza la totalidad del espacio de la representación a un lugar en que la ilusión de la presencia plena del sentido ligada a la experiencia del habla se desvanece y dispersa

---

[42] Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1981.

[43] Christopher Norris, "Deconstrucción, posmodernidad y artes visuales", en LUEGO 18-19, Facultad de BBAA, Barcelona, 1990, p. 29.

infinitamente- lo artístico irrumpe en el espacio de la significancia desbaratando todo régimen estable, para mostrar que la producción de sentido es proceso sujeto a una economía transformacional inagotable. Al igual que la escritura, la producción artística se revela entonces puro envío, potencia de significancia que sólo se irá actualizando a lo largo de un proceso inagotable de sucesivas lecturas. Y su potencia de resistencia a la economía logocéntrica de la representación -que todavía pretendería leer la obra como símbolo, "presencia real" y plena del sentido- dependerá entonces de su incorporación de un dispositivo que haga transparente su propia ilegibilidad radical, para utilizar la expresión de Paul de Man[44]. Este dispositivo -cualquiera sea su forma estratégica al nivel de enunciación ella se moverá en el orden de lo que han sido llamados procedimientos alegóricos- deberá entonces producir un efecto de suspensión de la representación. Efecto que sólo podrá en última instancia darse como tal "efecto", lo que vuelve a situar el punto de histéresis en un orden de producción de meros síntomas, histérico por tanto, pues -como el propio Derrida ha escrito- "una vez comenzada la representación, su clausura es precisamente lo impensable"[45].

Indudablemente, esta tensión de suspensión de la representación -aproximación al grado cero de la significancia, a la materialidad absoluta del grafo- constituye un polo más de permanente atracción para la investigación de los lenguajes de las vanguardias. Pero una vez más su realizabilidad es aporética, irresoluble: la suspensión de la enunciación no puede enunciarse, la clausura de la representación no puede representarse. Entre su constituirse como "alegoría de la ilegibilidad" radical y su darse a leer como tal, nuevamente, se abre una irrebasable *distancia cero* -la misma que separa la extrema mudez de la obra, tomada en su rala materialidad, de su pletórica potencialidad significante. Oscilando a uno y otro borde de esa distancia infraleve, la obra promueve un movimiento de ceguera y visión, de opacidad y transparencia, de ilegibilidad y lectura -que destila su específico rango "artístico". Es precisamente por este no darse pleno, cerrado, como entrega cumplida de sentido, por lo que la obra pertenece al orden de lo que resiste a la economía logocéntrica de la representación - y, por ende, por lo que el arte place, surte un plús de gozo.

#

Desvelemos ahora la clave arquitectónica de estos tres ejes en que hemos reconocido la topografía singular del punto de histéresis -como clave que señaliza el momento de energía propio del sistema del arte actual. Su elección no es inocente, sino que recorre el triángulo de los hallazgos cuya herencia delimita el territorio problemático en que se mueve el arte actual.

---

[44] Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.

[45] Jacques Derrida, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *Dos ensayos*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 74.

El recorrido imposible de la *distancia cero* que separa arte y vida rotura el espacio de investigación del pop. El de la que separa al significante de su autonegación alimenta toda la tensión del conceptualismo. Y finalmente, el impulso que recorre la *distancia cero* que separa al efecto de significancia de su ilegibilidad radical puede identificarse como el hallazgo del minimalismo. El hecho de que ninguno de estos hallazgos puede ni resolverse ni abandonarse, ni agotarse ni revocarse -salvo a costa de renunciar al potencial que lo artístico posee como capaz de resistir a una organización del espacio de la representación fundada en la ilusión de la metafísica de la presencia- determina la tensión negativa que vive el momento actual del sistema del arte. Ella se cumple como feroz determinación política -y es ella la que nos mantiene irreversiblemente próximos a ese lugar en que toda una economía de la representación, la occidental, puede abocarse a su mutación generalizada, la que nos sitúa a *distancia cero* del acontecimiento por el que todo su sistema puede abandonarse a su espontáneo e irrevocable autodesmantelamiento.

Este descentramiento de los órdenes de la representación empieza a hacer síntoma en la aparición insistente de las figuras de lo otro, hasta ahora excluido por este sistema generalizado -en su logocentrismo también eurocéntrico y aún falocéntrico. La liberación de espacios de la subjetividad y de la socialidad no sometidos al imperio despótico del significante, de cuya efectividad la escritura de la diferencia es huella, parece haberse iniciado irrevocablemente y hallarse por buen camino. La eficacia estratégica de la política de la representación parece entonces corroborarse. Encuentra en ello fundamento nuestra anterior sugerencia de que, como humanidad, nos encontramos más cerca que nunca de poder lograr la plena y desnuda autoconciencia de nuestra realidad. Pocas veces, en efecto, la humanidad ha estado tan libre de darse representación a través de alguna fantasmagoría, de algún “gran relato” -que mediatizara su autoconciencia. Como el I Ching podría sugerir: “perseverar traerá fortuna”.

#

Esta extrema proximidad a su límite, donde él es irrebasable -en una *distancia cero*- señala la ocasión de un desplazamiento crucial del arte en cuanto a su significación en el contexto de las producciones discursivas, en el contexto de la cultura. Si durante siglos el arte ha sido pensado como subsistema y espacio paradigmático de confirmación de la validez de una economía generalizada de la representación -que es la que regula la totalidad de la vida humana, a través de la mediación de las formaciones institucionalizadas del espíritu objetivo- fundada en la presuposición de la inmediatez de signo a significado, esta aproximación máxima del arte a su punto de histéresis revela que en algún lugar reciente el arte ha trastocado su papel, convirtiéndose en inapelable contraprueba de precisamente aquello que era convocado a avalar. A saber, la economía de la representación subyacente al programa de

la ontoteología occidental -subyacente a lo que Rorty ha llamado el "canon Platón-Kant"[46]. Una economía que funda su concepción de la cultura como expresión dinámica de la eficacia del Logos en el poder del signo para albergar el significado en su seno, de manera estable y esencial, plena, "real y presente" -para denotar los rasgos que considera característicos el último defensor que a este fundamentalismo occidental le ha salido, George Steiner[47]. Una economía que entonces piensa necesariamente el signo artístico como símbolo, unión esencial de signo y significado -entonces además modelo general de la validez de toda una concepción del discurso, del lenguaje, que presume la viabilidad de producir formaciones estables de sentido, capaces de hacer transparente el mundo y dar satisfactoria forma al relato de la experiencia de los sujetos de conocimiento. De distinta manera y con distintas expresiones de desconfianza hacia la lealtad del presunto aval, en efecto, este querer respaldar la validez de una concepción de los órdenes del discurso y sus aspiraciones a representar convenientemente el mundo en el arte se ha sucedido en todos los modelos fundamentalistas: así en la idea platónica -pese a que evidentemente Platón sospechaba de la fiabilidad de este trabajo de legitimación de los artistas, a quienes no dudaba en expulsar de su República para reservar el derecho a comprender lo bello a los filósofos- de la unidad de verdad, belleza y bondad. O en la salvaguarda que una posibilidad de fundamentar la vinculatividad de la razón especulativa y la práctica encontraba en la universalizabilidad del juicio de gusto y la experiencia de lo bello en Kant -de ahí que no resulte tampoco casual que neofundamentalistas como Gadamer recurran a rescatar la idea kantiana de lo bello para avalar sus estéticas del símbolo. O, como caso ya más flagrante, en la recurrencia heideggeriana al arte y el lenguaje poético como lugar máximo de expresión de una experiencia de verdad y desocultación de la auténtica naturaleza del ser -pero una vez más la desconfianza en el propio arte le lleva a expropiarle su enunciación para hacerla hablar sólo a través del discurso de la filosofía, del movimiento del "pensamiento". En todos ellos, en efecto, el arte es requerido como testigo de la defensa para avalar la validez de una economía de la representación que se construye desde el supuesto de la inmediatez del significado al signo: el artístico es entonces pensado como símbolo, como unión universal más allá de lo particular -y aquí la reserva de su producción al individuo *genial* es requerida-, como inextricable unión esencial de signo y significado.

El mal servicio que a este propósito de aval le hace el arte contemporáneo a la economía de la representación occidental se acentúa cuando la aventura de éste inicia la segura senda de las vanguardias: el que era convocado como testigo de la defensa actúa en cambio como testigo de cargo, y su relato deja de servir a los intereses de quien le reclamaba testimonio -deslizándose a favor de quienes se alinean en unas filas cuya *tradición* ha sido abanderada

---

[46] Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1991.

[47] Ver, sobre todo, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991.

con el nombre de *la sospecha*. Como Paul de Man ha escrito[48], Hölderlin no dice lo que Heidegger quiere hacerle decir -el poder de la palabra poética para expresar la verdad del ser-, sino lo contrario: la inadecuación de todo lenguaje para expresar verdad alguna. Lo que el arte contemporáneo avala no es la posibilidad de pensar una economía de la representación fundada en la estabilidad del significado, sino, al contrario, la retoricidad implícita a todo uso de lenguaje, la infijabiliad del sentido, su sometimiento a un régimen deslizatorio, transformacional. Hacían bien los filósofos y otros guardianes de una economía de las estabilidades del sentido en desconfiar de su testigo-coartada: en vez de aportar las pruebas que respaldan sus intereses, lo que el arte contemporáneo les ofrece es la contraprueba.

#

Todo el discurso contemporáneo acerca de la crisis del arte es cháchara -en el preciso sentido que Kierkeggard daba a este término. Incluso más: es una estrategia de autodefensa de todo un sistema de la representación que proyecta sobre lo que le cuestiona la enfermedad que a él, y sólo a él, le aqueja. No es el arte contemporáneo, sino el programa general de la *Kultur* occidental, construido sobre la base de las posibilidades de estabilidad de una economía de la representación, el que se halla en crisis. Como la mejor defensa es un buen ataque, la pretendida puesta en crisis del arte contemporáneo no viene sino a encubrir que lo que verdaderamente está en crisis, como el arte contemporáneo muestra, es ese sistema de la representación en que se asienta la concepción general de la cultura occidental. Su enfermedad: Lukács la diagnosticó como pecaminosidad consumada, o, empleando términos menos metafóricos, "pérdida del valor simbólico de la cultura". Es esa pretensión de simbolicidad -o si se quiere, de eficacia de la representación basada en la inmediatez de signo y significado en el buen uso de la palabra, del *Logos*- lo que la cultura ha perdido: la capacidad de hacer transparente el mundo, de resolver el claroscuro de la existencia, de dar forma y representar adecuadamente la experiencia. El arte no es sino testimonio desgarrado -pues obviamente su lugar no es ajeno a esa economía de la representación: es en su seno donde él ha surgido, como una especie de cáncer, de formación que ha invertido su código genético- de tal pérdida.

Que el arte pertenece así una "constelación cambiada"[49] de la *Kultur* que rige los mundos de vida -pues no olvidemos que la objetivación de las formaciones discursivas organiza los mundos de vida- parece tan evidente como que la estrategia de autodefensa de ese programa

---

[48] Paul de Man, "Heidegger y la exégesis de Hölderlin", en *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico, 1989, p. 277 y ss.

[49] La expresión pertenece esta vez a Jürgen Habermas, "Questions and Counter-questions", en *Habermas and modernity*, MIT Press, 1985, p. 202.

general contra lo que la resiste no puede ser otro que su continua reabsorción, su sometimiento a la economía de la representación que el propio arte contemporáneo deniega. Puesto que el nombre más alto que esa economía de la representación ostenta no es otro que el de Capitalismo -capitalismo no es una pura organización de las relaciones de producción: es una organización generalizada de las formas de vida basada en una economía más general, la de la representación-, la estrategia de absorción contra aquello que la resiste atraviesa su sistemático sometimiento a su ley más general -que no es la del intercambio y ni siquiera la de la plusvalía. No es la conversión generalizada del sistema de los objetos a la forma universal de la mercancía el efecto máximo del capitalismo: sino su estetización. Es en esa estrategia donde el capitalismo se parapeta contra el poder de resistencia del arte, donde se inyecta los anticuerpos que le sirven de vacuna. Es por ello que la lucidez del más refinado resistente contemporáneo, Frederic Jameson[50], acierta a reconocer el enemigo más radical del arte actual para constituirse como fuerza de resistencia y no mera pauta cultural del capitalismo avanzado: el populismo estético, la estetización difusa de los mundos de vida.

#

Esto es una gigantomaquia. Pensar que la crisis del arte contemporáneo se refiere a una de esas crisis periódicas de la economía, que no son sino la argucia mediante la que el nuevo capitalismo salvaje ha dispuesto sus brutales estrategias de saneamiento interno, es una ridiculez. Por supuesto, pensar que esa crisis se refiere a problemas de creatividad (de genio, nuevamente) o de agotamiento de los lenguajes, es todavía más patético -y de hecho sirve aún mejor a los intereses de absorción de esa economía generalizada de la representación que avala el programa de la *Kultur*, cuyo rostro desnudo se muestra como imperio universalizado del capitalismo. Se trata de algo mucho más grave, de mucha mayor dimensión: si se quiere, de la violentísima crisis de existencia histórica de un programa generalizado de comprensión de lo humano que lleva milenios dominando. Es ésta la singularidad que vive el arte en nuestros días, envuelto en la más violenta lucha imaginable entre un sistema que despotiza la totalidad de las formas de vida -incluida la del propio subsistema del arte, por supuesto- y un régimen de producción de sentido, que -generado desde su propio seno para servirle de aval máximo- ha descubierto y puesto irrevocablemente en juego en su dinámica algo que resiste radicalmente a los intereses de ese sistema -esto es algo que, bajo la calificación de "contradicciones culturales del capitalismo avanzado", ha sido analizado desde diversos puntos de vista por Bell, Habermas o el mismo Jameson.

---

[50] Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

Si se quiere, es aquí donde encuentra su máxima expresión nuestra hipótesis de encontrarse el arte en un punto de histéresis. No puede renunciar a ese haberse constituido en potencia de desmantelamiento de un programa generalizado de organización del mundo -no puede abandonar su verse llamado a actuar de testigo de cargo contra la suposición de buen fundamento de la economía de la representación occidental, a dar testimonio en última instancia de la retoricidad de todo uso del discurso- pero tampoco puede por sí mismo inaugurar un orden "otro", ya que genéticamente pertenece al interior mismo del sistema al que se enfrenta: el arte, en efecto, no es pensable fuera de la misma economía de la representación a la que niega -pese a que sistemáticamente la resiste.

#

Hipótesis de futuro: dos. Primera: el arte es absorbido y neutralizado en el seno de la misma economía a la que niega. Segunda: el cáncer que el arte constituye se extiende sobre su cuerpo, consituyéndose en el *acontecimiento* que precipita el autodesmantelamiento de ese sistema generalizado, ocasionando su radical mutación histórica. ¿Cuál de ellas se nos aparece más plausible -o dicho de otra forma: qué diagnóstico último nos merece el momento actual? Seguramente ello poco importa -y de hecho, es preciso alzarse hasta reconocer pensables simultáneamente ambos movimientos. Lo que se vuelve imprescindible es tomar partido, adoptar una decisión -que si se quiere, es radicalmente política. La nuestra es inequívoca: es preciso tomar partido por el arte, resistir con todas las fuerzas a su neutralización, a su banalización, a su absorción en el seno de un proceso de estetización difusa de los mundos de vida. Es preciso tomar partido por lo que en él resiste a esa economía generalizada de la representación que despotiza la totalidad de las formas de existencia de lo humano. Mantenernos, con él, en ese límite que nos sitúa a *distancia cero* de un auténtico *acontecimiento* en la historia de la humanidad. Esto se llama: apostar por una *política del acontecimiento*, quizás por esa "política mundial cuyo nombre es nihilismo" que describiera Benjamin en alguno de sus últimos textos[51].

#

Benjamin H. D. Buchloh detectó este poder de resistencia del arte reciente contra la economía de la representación logocéntrica en el desarrollo de procedimientos enunciativos alegóricos[52] -sin caer en la tentación de creer que en ello se producía ruptura con el de la

---

[51] Walter Benjamin, "Fragmento teológico-político", en *Discursos interrumpidos*, op. cit., p. 194.

[52] Benjamin H.D. Buchloh, "Allegorical procedures: appropiation and montage in contemporary art", ARTFORUM, Sept. 1982, pp. 38-46.

vanguardia: antes bien se sirvió del reconocer ese rasgo para caracterizar su continuidad con una empresa de ya largo aliento, e incluso para discriminar el arte que es complaciente y neoconservador en su producción de discurso del que mantiene su compromiso radical. Puesto que el aval que la economía logocéntrica de la representación requiere del arte que éste se constituya como símbolo, es decir, como unión indisoluble de signo y significado, la fuerza de resistencia del arte contra tal economía de la representación radica en que éste obligue a ser reconocido como signo alegórico, como signo abierto, mera potencia de significancia cuya productividad de sentido no se resuelve en su presencia, sino que queda sometida a un aplazamiento irrevocable, en la posteridad de un proceso inagotable de lecturas.

La presencia de un impulso alegórico en el arte contemporáneo es así inseparable de su determinación política a resistir a la economía logocéntrica de la representación, cuya suposición se liga a la presunción ilusa de una presencia plena y simultánea del sentido organizada en torno a la experiencia del habla. Contando con que el fundamento de la pretensión de atribuir poder simbólico al signo artístico se apoyaba en la organicidad del significante, la fuerza de resistencia a esa pretensión -que desemboca en un ineludible forzar el reconocimiento de la retoricidad de los lenguajes artísticos, y por extensión de todo uso del discurso- pasaba por poner en juego procedimientos que evidenciaran la inorganicidad de la secuencia enunciativa: es decir, procedimientos enunciativos alegóricos. El propio Buchloh analiza los dos que considera fundamentales -la apropiación y el montaje- y nosotros mismos, en *Nuevas Estrategias Alegóricas*[53], hemos intentado sistematizar el análisis de estos procedimientos enunciativos característicos del arte contemporáneo. Que en ello se asienta la vía para emprender un análisis de la retórica intencional -como la que quiso fundar Paul de Man para los estudios literarios- de los lenguajes visuales es algo de lo que aquí nos importa dejar constancia; tanta como de, a partir de ello, la irrevocable necesidad para el arte contemporáneo -necesidad política si se quiere- de emplear tales procedimientos.

Y no ya porque -como ha planteado Vattimo al analizar como alegórico el lenguaje del Zaratustra- ésta sea “todavía la época de los individuos, un tiempo en el cual el espíritu libre es todavía una excepción, y su mismo razonamiento, si no quiere correr el riesgo de quedar englobado en el sistema de la ratio moral-metafísica, debe presentarse como radicalmente heterogéneo con respecto a ella hasta en el uso del lenguaje, de las estructuras conceptuales, en su misma comprensibilidad”[54]. O, si se quiere, no porque sea imposible rebasar la *distancia cero* entre arte y vida, o entre la apariencia estética y su negación, o entre el espacio de la representación y su suspensión -y expresar ese rebasamiento *desde este lado*. Sino porque, y como el mismo Vattimo sugiere- la solución a la “enfermedad de las cadenas” es, al

---

[53] José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.

[54] Gianni Vattimo, op. cit., p. 164.

mismo tiempo y necesariamente, solución *estilística*. Porque la empresa del salir de la metafísica es al mismo tiempo -en realidad es una y la misma- la empresa de encontrar el modo de expresión del pensamiento que podría sustraerse a ella. La alegoría no es sólo un modo indeciso de decir lo que desde el universo del símbolo es imposible decir -la falsía de la economía de la representación que se funda en la suposición de inmediatez del signo al significado- sino el modo efectivo de poner en juego un modo de representación que no requiere autofundarse en la suposición de la estabilidad del significado, sino que al contrario la niega desde su misma eficacia.

Es en ese sentido que Paul de Man ha afirmado el carácter fractal de la alegoría[55], el hecho de que toda alegoría lo es también, y al mismo tiempo, de su propia alegoricidad, de la alegoricidad de todo lenguaje, de su retoricidad, de su, en definitiva, ilegibilidad radical. Todo empleo de procedimientos alegóricos es así irrevocable afirmación de la retoricidad de todo discurso: no sólo cuestionamiento de un orden generalizado de la representación, sino ejercicio en su margen, puesta en juego de una eficacia que ya pertenece, de hecho, a otro orden.

#

Bajo este punto de vista, se nos aparece crucial reconocer en el ascenso del uso de la fotografía -y en general de los sistemas técnicos de apropiación y producción de imagen- la sistemática puesta en juego en los nuevos lenguajes artísticos de una intencionalidad inconfundiblemente alegórica. El empleo de nuevas tecnologías permite el desarrollo a un nuevo nivel de procedimientos enunciativos, combinando las potencias de la apropiación y el montaje. Por su propio carácter, el tipo de apropiación que se produce en el uso de la fotografía -o, insisto, de otros medios técnicos de captación y reproducción de imagen, tales el video o el cine- es de por sí alegórico, ya que supone la fragmentación inorgánica de la representación. La representación fotográfica toma a la misma realidad como *readymade*, sobre el que actúa apropiándose algo que es presentado como irrevocablemente fragmentario. Tanto en cuanto al espacio -la fotografía lo es siempre de un aspecto local, de un fragmento no totalizable-, como en cuanto al tiempo -lo que la fotografía capta pertenece a un instante igualmente fragmentado, al corte de un ahora fugitivo-, el material con el que la fotografía trabaja pertenece al orden del fragmento, y aún -por ese desgajamiento melancólico que remite siempre a un ahora ya pasado- al de la ruina, que como es sabido Benjamin consideraba encarnación de la alegoría en el mundo de las cosas.

Las posibilidades que de reordenar los fragmentos así apropiados ofrecen las modernas tecnologías visuales -incluyendo el uso de imagen generada por ordenador- multiplican la

---

[55] Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, op. cit.

virtualidad alegórica del procedimiento, al cruzarla con las potencias del montaje. En su recomposición de los fragmentos, en efecto, el artista se agencia la capacidad de dotar a la imagen producida de un sentido otro, alegórico, capaz de revelar un orden de relaciones entre las cosas que subvierte y resiste al orden de la representación. El propio Derrida ha insistido[56] en la relevacia del aporte de las altas tecnologías de cara a este ejercicio deconstructivo en el campo de las artes visuales. Y trabajos como los del grupo de Vancouver -el de los fotomontajes realizados con la asistitencia del ordenador por Jeff Wall, o los cinemontajes y videomontajes de Stan Douglas, por ejemplo- han mostrado la eficacia de este procedimiento, que actualiza y expande las posibilidades de la vieja técnica del fotomontaje -en el fondo, demasiado dependiente del rudimentario *collage*. Combinando esas nuevas posibilidades con las de la instalación, como estrategia que permite una recomposición aún más abierta en secuencias aún más complejas de enunciación, se abren paso unas posibilidades enunciativas que decicidamente se disponen en un orden alegórico, no clausurable en los márgenes de una economía de la significación cerrada y estable. Utilizando estas estrategias enunciativas, el artista actual no elabora representaciones cerradas de la realidad, sino que más bien efectúa una deconstrucción alegórica de tales representaciones. De hecho, no puede atribuirse a su juego de lenguaje intención de "representación" alguna -para la que irremisiblemente reconoce que le falta la necesaria *distancia*-: no se trata de "representar" realidad supuesta alguna, sino de poner en escena un procedimiento que al contrario tiene por objeto precisamente la puesta en crisis de un orden de la representación despótico. La importancia que en los lenguajes visuales de los años 90 se concede a este orden de posibilidades y procedimientos enunciativos constituye, sin duda, uno de sus más inconfundibles rasgos.

#

Haríamos bien entonces en no tomar a la ligera algunos desplazamientos del arte más reciente hacia dimensiones existenciales. El que le ha llevado a fijarse con particular insistencia en el espacio del cuerpo como lugar de producción y asentamiento de la subjetividad es uno de ellos. Es preciso precaverse contra cualesquiera afirmaciones neosubjetivistas, cuya vinculación a las estéticas del genio -y por tanto del símbolo- acaba sentenciando el carácter regresivo, si no abiertamente neoconservador, de estos desplazamientos. En el arte de los años 80, este giro amparó el desarrollo de investigaciones tan reaccionarias como las del neoexpresionismo y las transvanguardias, culminando en visiones sumamente estrechas de la evolución del arte actual, como la ofrecida por la exposición *Zeitgeist*. El carácter neoconservador de esas lecturas era tan patente que una

---

[56] Véase a este respecto la entrevista con Peter Brunette y David Wallis, en P. Brunette y D. Wallis (eds.), *Deconstruction and the visual arts*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1994, p. 9 y ss.

reacción tan crítica y airada como la de Buchloh en “Figuras de autoridad, cifras de regresión” se hacía, ciertamente, necesaria.

En el arte de los años 90 esa tensión regresiva de retorno al sujeto ha tenido también ya sus primeros momentos de consagración explícita: por ejemplo en la exposición *Post-human*. La postulación de un territorio feliz, casi huxleyano, de construcción artificial de un yo satisfecho, producto de las modernas ingenierías del *self*, es tan engañoso como reaccionario. La alianza de las esferas de la tecnología, el consumo y la comunicación consagra el espacio de producción del sujeto en los dominios del capitalismo avanzado, de manera que su optimismo jovial -ahora resulta que todos podemos ser delgados y bien parecidos, sexualmente satisfechos y suficientemente cultitos, merced a las ingenierías del *body building*, la psicotropía quimioelectrónica y el libre uso de la telemática- no hace sino encubrir el orden despótico bajo el que esa construcción se produce. En efecto, esa imagen feliz del sujeto “posthumano”, producto de las nuevas ingenierías, no hace servicio sino a la propaganda explícita -hablar de reflejo o de pauta cultural sería quedarse cortos- de las supuestas bondades -más acertado que de “posthumanas” sería tildarlas de “inhumanas”- del capitalismo avanzado, de las opulentas sociedades de la comunicación.

Frente a esa visión, el grado reflexivo de una exposición como *Désordres*, en lo que pone en escena los desajustes con que ese devenir-sujeto en el espacio del cuerpo dentro de los órdenes del discurso que territorializan su habitabilidad -en lo que nos habla de un mundo no tan feliz, sino cargado de dificultad de ser, de problematicidad, de contradicciones feroces- se nos aparece como el contrapunto necesario. La construcción del yo en el espacio despotizado por una economía de la representación capitalista carece de garantías para el sujeto así producido. No su felicidad, sino la insuperable dificultad de lograrla, es lo que, en este desplazamiento a una representación de lo existencial, debe ser puesto en escena.

#

La afirmación de la retoricidad de todo discurso se traslada a la reflexión sobre el espacio de la subjetividad minando cualquier oferta de garantías. El sujeto es un efecto del discurso, y como tal su existencia es problemática. La falta de estabilidad de las economías de producción del sentido tiene un eco fatal sobre el espacio de la subjetividad. Su fragmentación y diseminación en un orden de experiencia dominado por el reconocimiento de la impermanencia e intotalizabilidad de los efectos del discurso se reconoce irrevocable. No habiendo inmediatez del signo al significado, no siendo pensable este vínculo en términos de esencialidad inmóvil -como quiere el símbolo-, la figura del propio “yo” -que se presupone en un “fuera del texto”, cuando en realidad es un producto de él: no existe como sujeto de la enunciación, sino sólo como sujeto del enunciado- se ve sometida a una insuperable temporalidad. Si el discurso simbólico -y la economía logocéntrica de la representación- se permitía la audacia de prometer al sujeto estabilidad, constitución acabada y duración eterna

(tal es la forma en que el sujeto, como alma, es pensado en el universo de la ontoteología), en una economía alegórica de la representación el ser de este "yo" -que no es él mismo sino un significante alegórico, que sólo se enuncia como un "algo otro"- se reconoce sometido a insuperable temporalidad, diseminado en una sucesión de episodios sobre la que nada permite alzar un principio de identidad, de permanencia, de estabilidad. Nada en el lenguaje deja atrás la insuperable temporalidad a que el ser se encuentra sometido. De ahí que tenga sentido decir, como hizo Benjamin, que en una economía alegórica de la representación -tal la barroca- es la muerte la que habla, "pues es la muerte la que excava más profundamente la línea de demarcación entre *physis* y significación"[57], para decir la ley de la contingencia que preside el acontecer de la naturaleza. Que toda alegoría nos habla irrevocablemente -pues se constituye como lenguaje que sabe que nada estabiliza, que en nada deja atrás la insuperable temporalidad del ser- de la impermanencia y caducidad de la naturaleza es entonces tan evidente como que el sujeto que en su espacio de la representación se constituye está condenado a experimentarse -")es realmente necesario que de la cultura estética surjan sólo vacíos y anarquías, languideces y esterilidades, vanos lamentos y melancólicos orgullos?", se lamentaba por su parte Lukács[58]- en un orden melancólico. Enfrentado irrevocablemente a su propia efimeridad -y no ya en algún remoto más allá de la muerte, sino en cada instante de su desvaneciente existir- ese sujeto que se constituye en el espacio de la alegoría es un sujeto sin duración, sin espesor, irredimiblemente contingente. De ahí que la célebre afirmación de Benjamin se nos presente al mismo tiempo escalofriante e irrevocable: "las alegorías son el último *divertissement* del melancólico"[59].

#

También sobre el "discurso de los otros" es preciso empezar a extremar las cautelas. La rapidez con que el discurso institucional ha absorbido la retórica de la "corrección política", implantando un ridículo régimen de obligado cumplimiento, que fuerza a incorporar porcentajes regulados de representación, debería ya levantar nuestras sospechas. La forma en que, por ejemplo, Bonito Oliva se ha apropiado de la prédica multiculturalista y transnacional, para avalar su débil y manoseado discurso del nomadismo cultural, convirtiéndolo en bandera tras la que encubrir la flagrante falta de ideas con que ha afrontado la organización de la Bienal de Venecia del 93, debería resultarnos a todas luces intolerable.

---

[57] Walter Benjamin, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 159.

[58] György Lukács, *El alma y las formas*, citado por Massimo Cacciari en *Drama y Duelo*, Tecnos, Madrid, 1989. p. 99.

[59] Walter Benjamin, citado por György Lukács, *Estética*, vol iv., Barcelona, Grijalbo, 1967, p. 464.

Detrás de él no hay sino el viejo discurso de la antropología etnocéntrica que se complace en la exposición de lo otro como exótico, en un juego en que la regulación de lo diferente sirve en última instancia sólo a los intereses del colonizador. Pues no debemos en ningún caso olvidar que el "multiculturalismo" aparece como producto totalmente regulado por la cultura occidental, que se alimenta de las representaciones interesadas de lo otro desde su seno: no como representación de la diferencia libre, indómita, sino de la diferencia sometida, controlada. La sobria ponderación de Owens, eludiendo "la indignidad de tomar la palabra por otro"[60], es la que aquí estamos viendo transgredida. El discurso multicultural, tal y como es absordido desde la retórica socialdemócrata, la más firme aliada del neoliberalismo triunfante, no encubre sino una estrategia de extensión colonizadora sobre lo otro, una estrategia de domesticación y neutralización de la diferencia libre.

Es preciso pues liberar al "discurso de los otros" de su apropiación interesada por la bienpensante retórica de la "corrección política". Es preciso devolverle su radicalidad, su extrema calidad deconstructiva -como aquello que precisamente asalta desde el margen excluido a un sistema de la representación que apoya su construcción de la socialidad en la administración regulada de las identidades. Una política de la diferencia no puede nunca travestirse en una política de la identidad. De la misma forma, una "política de la representación" -que es una política de resistencia radical a una economía de la representación despótica- no puede travestirse nunca en una pura estrategia de la "representación política" -nada tan humillante y segregatorio como la obtención de una representación por "cuotas". Es preciso revindicar lo otro -pero no para consentir con su absorción y regulación interesada, sino para desde ello tomar fuerza y ejercer presión contra un sistema brutalmente expansivo, territorializador de todo margen, "identificador" de toda otredad. Es preciso asegurarse una potencia de insumisión, de resistencia: la que habita en la diferencia libre, no regulada, no sometida al régimen de las identidades administrado por el capitalismo multinacional -de la misma forma que el *post*modernismo ha podido identificarse como pauta cultural dominante del *capitalismo postindustrial,* cabría en efecto denunciar el multiculturalismo como pauta cultural dominante del *capitalismo multinacional*. Nos interesa el mestizaje, la pluriculturalidad, sí: pero nunca como seña de identidad -sino como precisamente lo que la niega, como seña de diferencia, de resistencia a la regulación despótica de la identidad.

Es preciso entonces reservarle al "discurso de los otros" esa dimensión que sí es irrenunciablemente política: aquella que empieza por el reconocimiento del propio *ser otro* del sujeto, aquella que se insinuaba en la rotunda afirmación de Rimbaud: "yo es un otro".

---

[60] Véase Craig Owens, "The Indignity of Speaking for Others: an Imaginary Interview", en *Beyond Recognition*, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 259 y ss.

#

La apertura del sujeto a lo otro encuentra su mejor política en la afirmación de la retoricidad de todo discurso, en la afirmación de la alegoricidad del lenguaje -no en vano lo "otro" forma parte de la etimología del término alegoría. Basta aproximarse a una ética de la solidaridad como la defendida por Richard Rorty para reconocer que su asiento es el reconocimiento ironista de la incapacidad del lenguaje para constituirse en "espejo de la naturaleza". Para Rorty, "el ocaso del fundacionalismo marca el prevalecimiento de la solidaridad sobre la objetividad: el vínculo social no tiene necesidad de justificaciones filosófico objetivistas, porque se mantiene gracias a una *solidaridad* difusa que no puede ser posteriormente fundada y explicitada en sentido teórico y que, por otra parte, no tiene necesidad de semejante fundación"[61]. En ese sentido, tanto el arte y la literatura como la filosofía o la ciencia asumen una tarea de ampliación de nuestras posibilidades de producir sentido en el uso intersubjetivo del discurso. Bajo tal perspectiva retorizada, será en todo caso el arte el llamado a promover un sentido genuino de la solidaridad pública. Mientras la perspectiva filosófica alumbra un sentido irónico de la libertad privada y la contingencia de la condición humana, la sensibilidad del arte posee la capacidad de inducir un sentido de la solidaridad. Bajo ese punto de vista, en efecto, "el valor de verdad del arte consistiría entonces en la promesa de socialidad (y de felicidad) contenida en toda obra que amplíe el lenguaje de la humanidad y que, al mismo tiempo, se preste como un posible tema de conversación"[62].

Lo que se nos aparecía exclusivamente como una estética negativa, como un programa de asalto a la economía de la representación dominante, desemboca entonces en una ética de la comunicación -en el fondo muy poco alejada del horizonte de experiencia catártica que en el poder institutivo de mundos de vida atribuido al arte, como ceremonia fuertemente regulada de experiencia de gregariedad, estipula Jauss. Que esa constelación de hallazgos -de la deconstrucción, la ética de la comunicación y la estética de la recepción- perfila un ámbito cuajado de esperanza para el trabajo del arte se nos aparece tan evidente como que cualquier tibia recaída en la retórica de las moribundias para anunciar por enésima el ocaso de la estética constituye, sin más, una ñoñería.

#

Distancia cero. Irrevocablemente, toda distancia entre representación y realidad se desvanece, hay una intrusión mutua. Los objetos se nos han venido encima, decía Benjamin,

---

[61] Richard Rorty, *Op. cit.*, p. 17.

[62] Maurizio Ferraris, "Estética, hermenéutica, epistemología", en Sergio Givone, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 171.

e inevitablemente nos abrasamos junto a ellos en la falta de distancia. Los catalejos y telescopios se han vuelto instrumentos inútiles, pues ni las estrellas en las noches habitan ya en la distancia. Su luz se nos echa encima, y el trazar los mapas y constelaciones de nuestro ahora es tarea reservada a cartógrafos que carecen de otros instrumentos que las yemas de sus dedos, como mucho algún microscopio sostenido por ellas. Sentimos la virulencia estallada de los átomos vibrar allí, como la pululación febril de una orografía inmensurable -pues a distancia cero, en efecto, toda microdistancia se vuelve interiormente infinita, como si el paseo del pensamiento no pudiera darse más que como una especie de esquizoide "invasión de los intracuerpos". El pensamiento se arrastra entonces como un reptil, sin distancia, acomodándose milimétricamente -o reproduciendo, ya no hay diferencia- a los perfiles mínimos de lo real. En cierta forma, ya no hay sino el espíritu objetivo -aquél que vive apresado y producido en las formaciones efectivas de todo decir. No quedan los observatorios del mundo. No hay el lugar al que encaramarse y desde el que administrar alguna visión global. El viejo sueño moderno de los panoramas se desvanece. La economía de la visión se ha vuelto micrológica, irrevocablemente micrológica -y todo pensamiento es solamente el calor rendido en un movimiento abrasivo, el efecto de un roce sin distancia con el mundo.

Nada permite ya alzarse para recomponer el puzzle de esas percepciones indistantes: la anarquía febril de los átomos en su dispersión se reproduce en las visiones -fragmentarias, abrasadas en la falta de distancia, insuperables hacia alguna economía de la representación que pueda totalizarlas. La escritura araña el mundo, recorre la interminable dispersión de los lugares sin economizarlos, sin sumarlos en el acorde resuelto que pretendía en su promesa la palabra redentora de la *Kultur*. Su canto de anarquía es como aquel estruendo de la ola al batir en que Leibniz, sobrecogido y alucinado, acertaba a escuchar el entrechocar de innumerables gotas de espuma contra innumerables granos de arena. A distancia cero de lo real, la escritura de lo artístico toma al mundo como partitura táctil de ese canto irrevocablemente polifónico. Año cero se llamará el tiempo en que la humanidad se entregue a definitivamente entonarlo.

Ilustraciones propuestas para incluir en la publicación original impresa

1. Marcel Duchamp, *Un ruido secreto*, 1916.
2. Cy Twombly, *Untitled*, 1979.
3. Ken Lum, *Sin título*, 1988.
4. Bruce Nauman, *Mi nombre leído a mil kilómetros por hora*, 1985
5. (y 5 bis) José Maldonado, *La ilegibilidad de la lectura*, 1993.
6. Salomé Cuesta, *Instalación*, 1993.
7. Pep Agut, *La expulsión del paraíso*, 1992.
8. Gary Hill, *Tall Ships*, 1993.
9. Joseph Kosuth, *Documenta Flânerie*, 1993.
10. Pepe Espaliú, *Carrying* , 1992.
11. Tumba de Kasimir Malevich.
12. Barbara Bloom, *Epitafio*, 1990.
13. José Maldonado, *La resurrección de Lázaro* (croquis de la instalación), 1993.
14. José Maldonado, *La resurrección de Lázaro* (vista parcial de la instalación), 1993.
15. Jana Sterbak, *El artista como combustible*, 1988.
16. Epitafio de Marcel Duchamp.
17. Glenn Gould en concierto.
18. Stan Douglas, *Hors Champ*, 1993.